

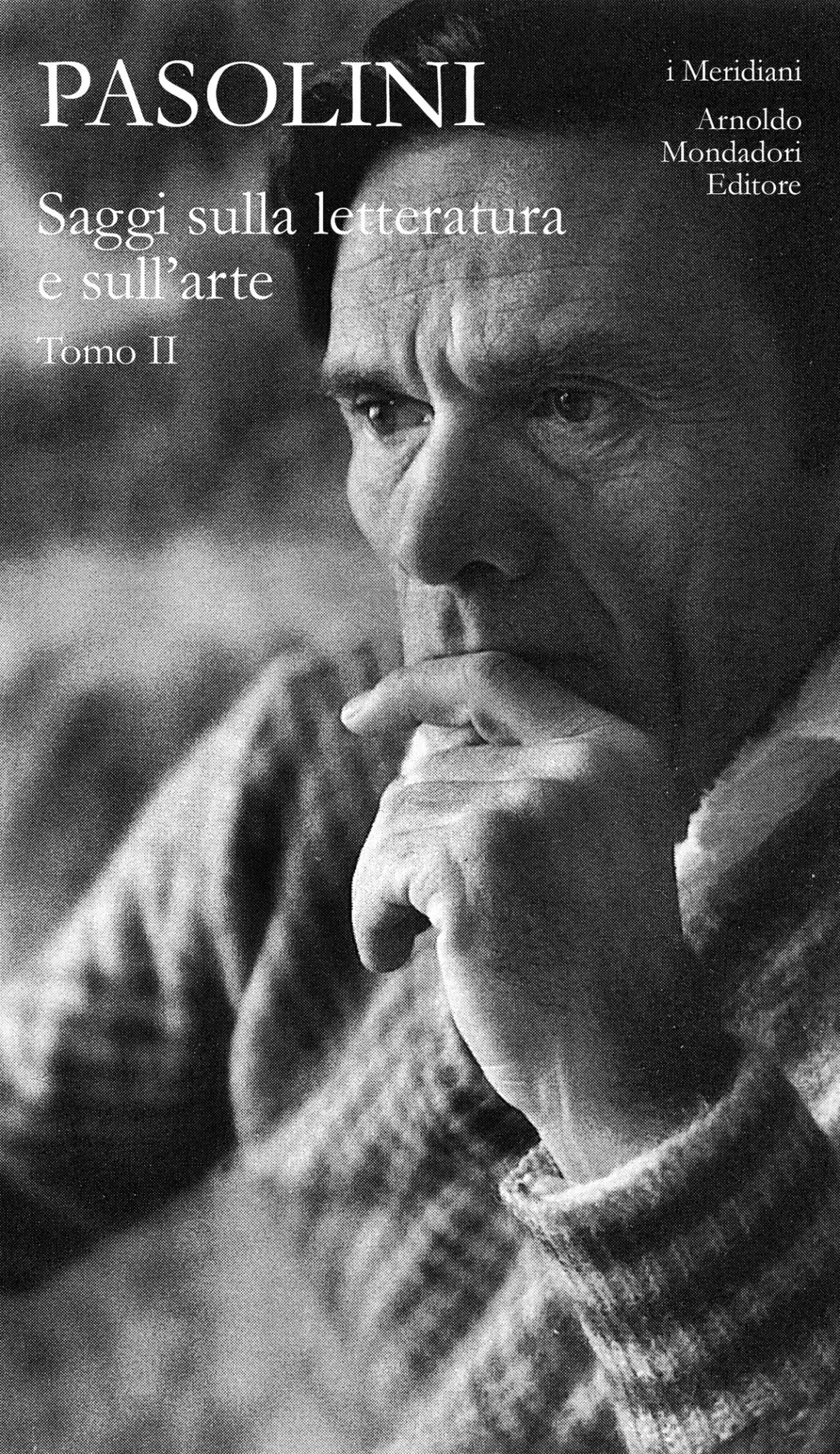
PASOLINI

Saggi sulla letteratura
e sull'arte

Tomo II

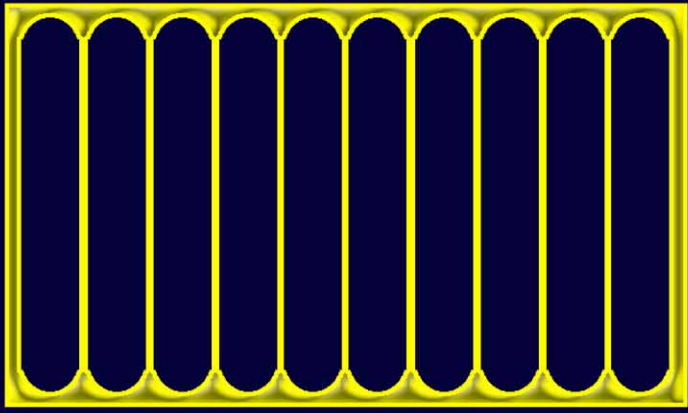
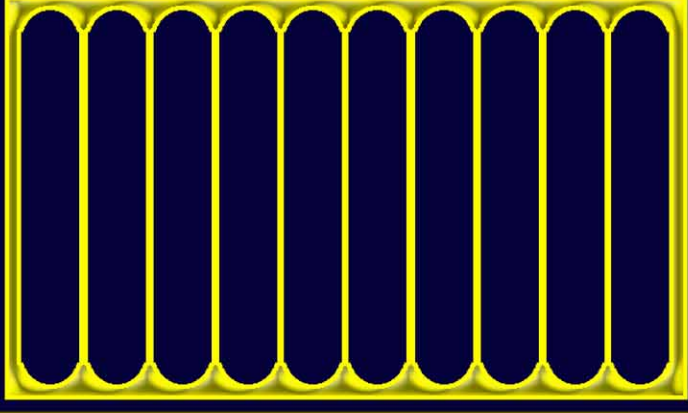
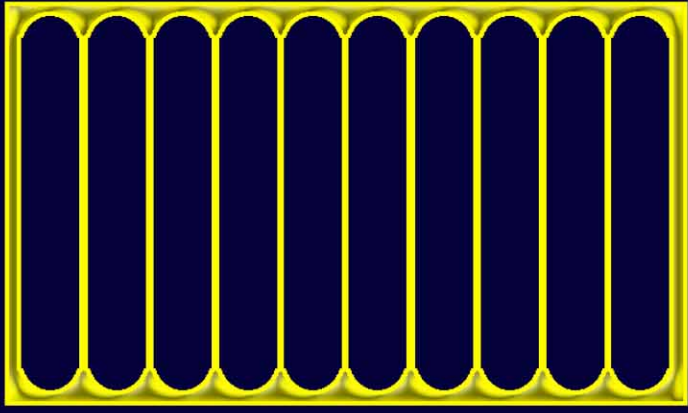
i Meridiani

Arnoldo
Mondadori
Editore



PASOLINI
SAGGI SULLA
LETTERATURA
E SULL'ARTE

Tomo II
MONDADORI



I MERIDIANI

**PIER PAOLO PASOLINI
TUTTE LE OPERE**

edizione diretta da Walter Siti

Le opere di Pier Paolo Pasolini
nei Meridiani

ROMANZI E RACCONTI

a cura di Walter Siti e Silvia De Laude
con due saggi di Walter Siti
Cronologia a cura di Nico Naldini
2 volumi

SAGGI SULLA LETTERATURA E SULL'ARTE

a cura di Walter Siti e Silvia De Laude
con un saggio di Cesare Segre
Cronologia a cura di Nico Naldini
2 tomi indivisibili

SAGGI SULLA POLITICA E SULLA SOCIETÀ

a cura di Walter Siti e Silvia De Laude
con un saggio di Piergiorgio Bellocchio
Cronologia a cura di Nico Naldini

Sono in preparazione:
Cinema, Teatro, Poesia

PIER PAOLO PASOLINI

SAGGI
SULLA LETTERATURA
E SULL'ARTE

Tomo secondo

a cura di Walter Siti e Silvia De Laude
con un saggio di Cesare Segre
Cronologia a cura di Nico Naldini



Arnoldo Mondadori
Editore

© 1999 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
per l'opera in raccolta
I edizione I Meridiani ottobre 1999
III edizione I Meridiani aprile 2008

www.librimondadori.it

PIER PAOLO PASOLINI
SAGGI
SULLA LETTERATURA E SULL'ARTE
Tomo secondo

DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI
[1972-1975]

Edward Morgan Forster, *Maurice*

Maurice è stato scritto da Edward Morgan Forster nel 1913-14, ma pubblicato solo dopo la sua morte, per sua volontà. Questo, a proposito di *Maurice*, è stato l'unico errore di Forster. Errore morale, perché Forster doveva avere il coraggio di pubblicarlo subito, ed errore pratico, perché *Maurice* è un capolavoro, e sui capolavori deve sedimentarsi il tempo di lettura giusto, perché essi possano prendere e tenere il loro posto nelle storie letterarie (se ciò ha importanza). I capolavori scoperti o pubblicati in ritardo, forse non riusciranno mai ad «agire» come tali nelle coscienze. È anche il caso di Osip Mandel'stam, il poeta ebreo-russo conosciuto solo di recente, che pure essendo probabilmente più grande degli stessi Majakovskij ed Esenin, mai più potrà essere tenuto presente in quanto tale: diventare cioè quel nome mitico che fa parte dell'elenco indiscriminato dei maestri che costituiscono i cardini delle ingenue informazioni letterarie dei figli. Ma queste son chiacchiere, che hanno valore solo se suonano come esasperata condanna della società puritana che ha obbligato Forster a un atto di viltà (lui così meravigliosamente lucido e coraggioso), e contro la società comunista staliniana che ha relegato Mandel'stam prima nei campi di concentramento e poi nel ghetto dei grandi poeti dimenticati.

Forster, in una prefazione al libro da pubblicarsi postumo, nel 1960 aveva scritto che esso era «datato», data

l'evoluzione del costume, la maggior tolleranza ecc. (aggiungendo però amaramente che si è passati «dall'ignoranza e dal terrore» «alla familiarità e al disprezzo»). In realtà il libro non è datato – perché malgrado appunto la tolleranza che crea i «liberi» ghetti – la storia di Maurice è una storia che potrebbe ripetersi identica nell'Inghilterra di oggi, e non solo, ma anche nelle nazioni dove abbia sempre avuto vigore il codice napoleonico (che non prevede l'omosessualità in quanto tale come un delitto). La piccola borghesia non può che essere razzista: odierà sempre e comunque ebrei, zingari, omosessuali o gente del genere che «vive vite indegne di essere vissute» (Himmler – che non è inglese): o cesserà apparentemente di odiarli solo nel caso che diventino «marrani» cioè neghino socialmente se stessi.

Per molte pagine, fino a quasi metà libro, *Maurice* riesce a tener segreta la propria reale funzione: sembra dapprincipio un libro di ricordi sulla propria infanzia e la propria giovinezza: lo si legge come tale, ed è affascinante già così. L'umorismo inglese – che infastidisce talmente, in quanto, direi, privilegio di classe, in tanti romanzi inglesi – è così discreto da manifestarsi come stato d'animo generale, piuttosto che manifestarsi nei *topoi* che gli sono sacri: tanta leggerezza è la classicità del libro, rifinito senza apparirlo, perfetto ma non simmetrico e «chiuso», pieno di una raggianti vitalità espressiva, dominata e compressa, che non permette a niente di restare oscuro o in penombra. Si crede per un bel pezzo, di trovarsi a leggere una deliziosa opera classica, di quella particolare classicità del primo Novecento, che comprende in un terreno comune di chiarezza e leggerezza, Proust e Apollinaire, Cocteau e i formalisti russi... Invece il libro è destinato a dare due successive grosse ed emozionanti sorprese.

Quando il rapporto tra Maurice – uscito dalla valle dell'infanzia oscurata dall'ombra di alte montagne – e

Clive, si chiarisce, e viene chiamato nel suo esplicito termine di amore, sia pur platonico, secondo la suggestione del *Convito* – il libro non è più un libro di memorie, ossia delle memorie di Maurice. C'è infatti un autore, Forster, che si distingue dal protagonista con cui si era così identificato da fare dell'intero mondo – il collegio, la famiglia – una soggettiva: ed esamina oggettivamente la storia del secondo personaggio, di Clive. Ma non, si badi, «come supposta» da Maurice, bensì vista come un fatto reale, che si oppone alla realtà di Maurice. Il libro da analitico – sia pure analitico in modo deliziosamente riassuntivo – diventa sintetico: assume cioè la forma di «oggetto» del romanzo, col suo artificio principe, cioè l'equidistanza dell'autore da tutti i personaggi. Ed è a questo punto che intervengono anche elementi molto evidenti di tecnica romanzesca: per esempio, in un capitolo vengono descritte le pure e semplici azioni di un personaggio, indecifrabili e ontologiche (tali da far disperare di supposizioni ed equivoci l'altro personaggio che le subisce), e nel capitolo successivo vengono «spiegate», come appunto se l'autore fosse testimone sia dell'intimità del protagonista che dell'antagonista.

È questa la parte del romanzo che si legge con una angoscia sottile, resa tollerabile solo dalla grazia dell'autore (con quella primavera a Cambridge): ciò che angoscia è l'amore non consumato tra i due ragazzi che pure «dicono» di amarsi, e ne sono felici; il sentimento di una giovinezza buttata senza godere ciò che in essa c'è di meglio, il rapporto sessuale: tanto è vero che quando Clive, ormai sulla china discendente dell'amore, dice che sta cominciando a perdere i capelli, non si ha quasi più voglia di proseguire una lettura così atroce, che dà, forzatamente, per stupendo e realizzato un rapporto d'amore in realtà ottuso e represso. Poi Clive torna alla normalità, riscopre le donne, cui era destinato (e va a riscoprirle proprio sull'Acropoli, luogo deputato dell'amore greco – abilità

suprema e diabolica da grande autore), e Maurice, invertito ma semplice e sano come il più normale dei ragazzi, resta di nuovo solo.

A questo punto, con estrema lentezza – con mano che pare non avere nervi, come dice l'Ascoli del Manzoni – Forster fa entrare il romanzo nella sua terza fase, riservandoci la seconda e ancora più emozionante sorpresa.

Piano piano la descrizione della borghesia inglese – così amabile da principio – comincia a farsi sempre più feroce: finché, alla fine, i personaggi, a cui avevamo sempre perdonato (e quasi ammirato) il controllo, l'adesione al codice di comportamento, il terrore per la verità, il distacco dalle cose, il rigore sociale quasi ascetico, finiscono col diventare dei mostri. Anne, l'amata e poi la moglie di Clive, è quasi la caricatura di un mostro ridicolo; la famiglia di Maurice, madre e due sorelle, diventa una piccola tribù di pazze, ecc. Cosa succede? Forster, che per i primi due terzi del libro aveva descritto il puritanesimo e l'ipocrisia della sua perfetta società quasi con amore, d'improvviso, *senza cambiare stile*, descrive quella stessa società con un disprezzo che suona condanna definitiva e totale. Ed è a questo punto che compare il terzo personaggio del dramma, Alec.

Di colpo, comprendiamo perché con tanta ostinazione – anche se con altrettanta logica – Forster aveva fatto di Maurice un così accanito conservatore, quasi un reazionario: perché lo aveva fornito di tanto aristocratico e quasi invasato disprezzo verso le classi povere e di un così alto e assoluto concetto della propria classe e della sua appartenenza ad essa.

Nel momento in cui egli vede Alec – e il suo conscio non lo realizza, mentre lo realizza il suo profondo – questo suo «fascismo all'inglese» si irrigidisce e si fa più duro e inflessibile: per poi – d'incanto – vanificarsi, crollare, non esistere più, diventare quella cosa priva di realtà che è sempre stato.

Alec appartiene all'altra classe sociale: è figlio di un macellaio (orrore!) che momentaneamente fa il guardiacaccia della villa di Clive e si accinge a emigrare in Argentina. È un povero. Sia l'intuito di Alec nel comprendere l'amore non detto, non ammesso, di Maurice, sia il successivo abbandono di Maurice di tutto il suo mondo ideologico, vengono taciuti da Forster, ma parlano solo magicamente i fatti.

Alec porta con sé una sincerità sacrilega, la sua rozzezza e la sua sfacciata ingenuità (che si manifesta in due stupende letterine di ricattatore) sono senza equivalente nel mondo di Maurice, e quindi dappprincipio mancano della possibilità di interpretazione. Il corpo stesso di Alec è impossibile, è *altro*. E Alec vive la propria classe sociale nel proprio corpo. Maurice, amando il corpo di Alec, ama in esso la sua classe sociale. E poiché è la prima volta che accetta e ammette di amare un corpo, ecco che la classe sociale che da quel corpo è vissuta, viene accettata e ammessa, come una rivelazione. Alec irrompe nella vita classista di Maurice, non solo come un vento misterioso d'amore sfacciato, meravigliosamente ingenuo e carnale, ma come una forza rivoluzionaria. La storia della borghesia inglese avrebbe in seguito fagocitato il socialismo che, quando Forster stava scrivendo questo stupendo libro terrorizzava come un fantasma le buone coscienze inglesi, e la rivoluzione – da lì a quattro anni – sarebbe esplosa altrove. Eppure Alec, con la sua stessa presenza, o, meglio, ripeto, col suo stesso corpo, è rivoluzionario: pur accettando le convenzioni e i condizionamenti (a lui profondamente estranei) della classe dominante, ad Alec non ci vuol niente a ridurli a quell'irrealtà che sono, e a sostituirli di prepotenza con qualcos'altro, comunque, di reale. In questo caso è il sesso. Ma nel sesso si concentra, come in un simbolo, tutta l'alterità di una vita ignorata dalla classe dominante, che ne è sgominata e dissacrata fino

alla dissoluzione. Nel libro di Forster queste cose non sono scritte, ma non si possono non pensare: a meno di non essere sessualmente repressi e razzisti – anche se progressisti! – e quindi di essere così incapaci di pensare da prendere questo libro per un'elegante confessione o una denuncia superata dallo stile delizioso con cui è scritta.

[Osip Mandel'stam]

Ho tra le mani il libretto delle *Poesie* di Osip Mandel'stam, e, accanto, il grosso volume di memorie di sua moglie, l'eroica, l'accanita Nadežda Mandel'stam. Vedo anche, sgranata e come appannata la fotografia di Mandel'stam quand'era ragazzo, un bel ragazzo ebreo, sensuale e intelligente. Sono nello stato d'animo di chi debba fare un elogio funebre, oppure debba scrivere dei versi «civili», come se ne scrivevano nel '50, su una vicenda il cui senso – che lacera la storia come una ferita destinata a divenire una inguaribile piaga – è così compiutamente tragico da riuscire quasi luminoso e meraviglioso.

È stata una vita quella di Mandel'stam? Non credo che assomigli a nessuna delle vite di cui io ho esperienza, diretta, o sentita, o immaginata. Non rientra nella «tradizione umana» che ci fa sentire le vite degli altri come molto simili le une alle altre, o come un fenomeno infinitamente diverso ma unico. Mandel'stam è vissuto come un animale accecato in pascoli sconosciuti. Ai suoi contemporanei può essere sembrato un uomo come gli altri, che tentasse di vivere. C'è, di questo, la testimonianza, minuta e infinita, della sua compagna... Mandel'stam esisteva veramente, materialmente: si imponeva come uno che vivesse una vita reale come tutti; esprimeva delle idee; delle idee letterarie; aveva delle opinioni politiche; compiva degli atti conseguenti a tutto questo. Eppure la sua vita ha seguito delle tappe, ha avuto dei ritmi, si è messa in un giro per cui

non è riconoscibile come vita: è un conato, eternamente infantile. Ogni tanto si illude di essersi finalmente maturata – e allora Mandel'stam se ne rallegra, ha pause di tenera e spiritosa felicità: mentre mai come in questi momenti la sua vita pare così dolorosamente incompiuta, negata, irrealizzabile.

C'è stato forse un errore all'origine. Un banale errore. A vent'anni Mandel'stam non doveva iscriversi all'Università di Pietroburgo, ma doveva restare a Heidelberg, o a Parigi. Oppure doveva forse andare a Pietroburgo – se era destino che partecipasse ai movimenti letterari russi di quel periodo – l'acmeismo, il formalismo – ma poi doveva ritornare in Occidente. Era un ebreo, non avrebbe perso nulla. Non sarebbe diventato un apolide. Avrebbe avuto una vita reale, come appunto era stata fino allora: la giovinezza di un giovane ebreo polacco borghese che se ne va dalla natia Varsavia in cerca di intelligenza, di cultura, di futuro.

Resta invece a Pietroburgo. Perché? Comincia l'assurdità della sua vita che non assomiglia a nessun'altra assurdità, perché non si spiega con l'assurdo. È stato infatti ragionevole e giusto restare a Pietroburgo; vivere la Rivoluzione; partecipare sia pure come poeta «che si sente debitore nei confronti della Rivoluzione, ma che le porta dei doni di cui, per il momento, essa non ha bisogno...», ai grandi avvenimenti storici di quegli anni. È stato ragionevole e giusto tentare di prendere un posto, di integrarsi nel nuovo mondo che nasceva dalla Rivoluzione. Ma già nel 1923 egli riceveva il primo «invito» ufficiale a non pubblicare più versi! In anticipo su tutto! Come se non avesse nervi, come se fosse incapace di qualsiasi reazione – almeno così appare dai fatti – Mandel'stam non ha reagito: si è difeso facendo il morto, accettando tutto, non accusando nulla. Anche questo è giusto e ragionevole, se si pensa che nel tempo stesso, con una folle lucidità e una folle ostinazione, Mandel'-

štam ha inaugurato una opposizione, isolata e interiore, che l'avrebbe condotto a *una morte di eroe*. La contraddizione tra tale opposizione rivoluzionaria nella Rivoluzione, e i suoi continui, inefficienti, illusori tentativi di mettere a tacere tutto, rabbonire il male e integrarsi, è anch'essa spiegabile, è un elemento normale della vita umana. Lo riconosciamo. Eppure, fino all'arresto nel '34, già in piena epoca staliniana, la vita di Mandel'stam continua ad avere un corso speciale, che forse ha il suo modello, più che nella nostra tradizionale esperienza, nei sogni o nei libri di Kafka. Già, ma l'alienazione di Kafka è quella tipica – si dice – del mondo capitalistico; ed essa ha quindi caratteri abnormi e irriconoscibili nel caso di Mandel'stam, «estraniato», reso eternamente bambino e impotente, in un mondo comunista. Ciò che è tragico – più che la sua lotta accanita e prudente contro Stalin – è il suo cercare di accontentarsi, i suoi poveri movimenti di accomodamento, i suoi lavoretti editoriali, i suoi viaggi e le sue sistemazioni – che gli sembrano così felici – in qualche calmo appartamento di Mosca. E tutto questo fatto come un uomo privilegiato, destinato alla ricchezza, ed effettivamente dotato della cultura di un uomo ricco. Annaspando nel limbo della vita – che era poi la non-vita di chi accettasse la dittatura di Stalin – Mandel'stam ha vissuto dunque una vita irreale, per cui *non esisteva soluzione*. Forse avrà avuto un sentimento reale: quello di fuggire. O forse no. Ma non ne sappiamo niente. Lo vediamo darsi da fare per passare dal limbo all'inferno, e, delle ragioni che lo tenevano in vita, non abbiamo che la testimonianza dei suoi pochi versi.

Così se ne è andato dissolto nel nulla. La sua fine è «segnalata» da «notizie ufficiali» che lo vogliono morto a Vtoraja Rečka, un Lager di transito presso Vladivostok. Prima era vissuto nella residenza coatta di Čerdyn' (dove aveva anche tentato di suicidarsi) e, dopo una bre-

ve pausa a Mosca, nella residenza coatta di Voronež; nel '38 c'era stato l'arresto definitivo e la deportazione. (Oggi nell'Urss le sue opere si leggono ancora in forma clandestina. E quindi l'incubo non è affatto finito.)

Leggero, intelligente, spiritoso, elegante, anzi squisito, gaio, sensuale, sempre innamorato, leale, lucido e felice pur nel buio della sua nevrosi e dell'orrore politico, giovanile, anzi, quasi ragazzo, estroso e colto, fedele e inventivo, sorridente e paziente, Mandel'stam ha dato una delle poesie più felici del secolo, molto più felice di quella di Majakovskij, e più ricca – anche se in un cerchio più stretto – di quella di Esenin.

Mandel'stam appartiene a quel momento della cultura russa che si chiama formalismo, anche se i limiti storici di questo momento vanno, nel suo caso, allargati. Egli non vi ha infatti partecipato esplicitamente, e l'interesse metalinguistico del formalismo gli è rimasto estraneo: egli si poneva il problema della lingua della poesia, ma lo risolveva senza uscire dal campo della lingua della poesia. C'è un solo campo, per lui, al di fuori di questo: la politica, vissuta come vita. È ridicolo farlo passare per un campione dell'«autonomia dell'arte»! Nel campo della ricerca formale, egli fa suoi tutti gli elementi del formalismo, ma come colti all'origine, in un momento di purezza non ancora codificata in poetiche o manifesti letterari: perciò la «scrittura» del formalismo, leggera, fatua e profonda, scanzonata e assoluta, fumistica e casta, si confonde in lui con le «scritture» di una precedente, o meglio pressoché contemporanea, cultura letteraria europea: io direi paradossalmente più Apollinaire e... Cocteau che Yeats e Eliot, per esempio. Non solo, ma addirittura Mandel'stam può permettersi di fondere insieme due amori, quello per il surrealismo o l'affine (in Russia) cubo-futurismo con quello per il simbolismo: quante volte la «leggerezza» di Mandel'stam si materializza nella «pietra dura» di un linguaggio miticamente classico!

Non c'è reale evoluzione nella poesia di Mandel'st'am: essa è un blocco unico; forse solo negli ultimi versi, specie negli ultimissimi scritti a Voronež nel '37, si ha una maggiore astrazione, e il fondo materiale – del paesaggio, della qualità di vita che c'è intorno – è più sordo e grigio. Non c'è più in Mandel'st'am il moto affettuoso che isola particolari domestici e un po' fatui del mondo di ogni giorno, le «cose» guardate dall'occhio che le gode per privilegio di poeta e di potenziale borghese, nel senso più nobile e commovente della parola: ciò che era intorno a lui a Voronež non era per lui, e l'allegria, lo spirito, l'umorismo che non l'abbandonano mai, possono venire esercitati su se stesso – rendendo funambolica linguisticamente una situazione tragica – non certo sul mondo intorno.

L'estro di Mandel'st'am resta sempre lo stesso nel corso di una vita irrealizzata e di una cultura che non ha potuto essere rinnovata attraverso nuove esperienze: per sopravvivere egli ha evidentemente dovuto ricorrere sempre alle origini – bere alle fonti prime di se stesso.

E così non c'è poesia dove un verso, o una coppia di versi, non rappresenti, come un oggetto, lo spirito di Mandel'st'am: quasi sempre si tratta di un verso giocato tra la *boutade* leggera e l'accostamento linguistico analogico: così che il divertito scandalo della battuta e lo stupore formale, fanno scoccare una scintilla di quella saggezza onirica, che comprende e attua tutto il mondo come una segreta e radiosa novità, acquisita da Mandel'st'am, o posseduta da lui, per privilegio espressivo, da sempre. «... invidio tutti in segreto – e di tutti in segreto m'innamoro»; «Il senso è vanità, le parole nient'altro che rumore / quando la fonetica è asservita al serafino»; «A furia di frivolezze siamo usciti di senno»; «per la beata parola senza senso / io pregherò nella notte sovietica»; «Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili»; «perché nelle mie vene non c'è sangue di

lupo / e soltanto un mio pari potrà uccidermi»; «E chi è il vero minorene fra noi?»; «ho voglia di uscire dalla nostra lingua / per tutto ciò di cui per sempre le sono debitore»; «Dio-Nachtigal', dàmmi il destino di Pilade / o strappami la lingua...»; «Il potere è ripugnante come le mani di un barbiere»; «Non far paragoni: chi vive è incomparabile»; «... tutti vogliono vedere tutti: / i nati, i portatori di rovina, i non aventi morte», ecc. ecc. Tutto il «sapere» di Mandel'stam si snoda così – producendo quattro o cinque delle più belle poesie del secolo – pieno di amore, senza amore, pieno di odio, senza odio: una lotta contro il non-essere combattuta nell'automatismo di un sogno, in cui la coscienza però, benché impotente, sia ben lucida e quasi, misteriosamente, felice.

«*Parva sed apta mihi.*» Questa è l'epigrafe che vale per tre quarti della letteratura italiana, soprattutto del Novecento. La frase, come tutti sanno, è stata inventata dall'Ariosto, che l'ha fatta scrivere in una lapide sulla facciata della propria casetta di Ferrara. Egli poteva applicare questa affermazione di modestia anche al suo *stilus*: «*Parvus sed aptus mihi*». Solo che con questo stile «piccolo» ha scritto un poema smisurato: e l'ottava raso-terra, piano piano, per accumulazione, diventa monumentale. Ferrara non basta a contenerla. Dunque l'Ariosto è un piccolo-borghese illimitato, senza confine verso il futuro, che ha come equivalente solo il Cervantes. Dopo di lui la sua «dismisura» è caduta, ed è rimasta solo la piccolezza: nel realizzarsi la piccola borghesia italiana ha rinunciato, prima di tutto, alla grandezza, con cui si era confrontata col mondo del Medioevo e col futuro. Il suo immediato bisogno di contenutezza e di modestia è l'esatto equivalente della rassegnazione e della passività delle classi povere: sono ambedue degli ideali imposti dal Potere che si autodefinisce creando le proprie regole. Il ceto medio – pur partecipando al potere – è in realtà represso dal potere come il ceto basso. Quando un piccolo-borghese, mettiamo un letterato, fa dichiarazione di modestia, di limitatezza, di garbo, in realtà fa una dichiarazione teppistica, nella misura in cui egli in realtà partecipa al potere.

Tutta una schiera di letterati modesti, perbene, circoscritti, appartati, fedeli al proprio piccolo mondo ecc. sono in realtà dei teppisti e dei potenziali fascisti: ma sono essi che formano il modello «statistico» del letterato italiano, specie, ripeto, del Novecento, in cui la piccola borghesia ha assunto la sua forma definitiva.

C'è un magnifico schema, inventato da Gianfranco Contini, e elaborato poi in molti modi diversi, per cui la letteratura italiana si dividerebbe in plurilinguistica o dantesca, e monolinguistica o petrarchesca. Ma non si è fatta mai la banale osservazione che in realtà la maggioranza è ariostesca: ama cioè lo «stile piccolo», che non faccia follie né per abbondanza (Dante) né per selettività (Petrarca).

Leo Pestelli *sembra* appartenere a questa grande schiera che non fa altro che proclamare in apparenza garbatamente, in realtà (voglio ripeterlo) teppisticamente: «Il mio stile è piccolo ma fa per me». A prima vista Leo Pestelli *sembra* avere tutte le belle qualità di uno scrittore senza ambizioni, o con l'unica ambizione dello scrivere pulito, preciso, ordinato e contenuto anche quando si faccia «vivace». Il suo «purismo» è proprio quello che allontana da sé sia i fanatismi plurilessicali danteschi che i fanatismi selettivi petrarcheschi, opponendo a tutto questo il suo senso della misura.

Ma, intanto, Pestelli prende un purista proprio come protagonista del suo libro. Con ciò, fa del proprio purismo l'oggetto della propria ironia: e, destituendo così il purismo del suo lato ironico – con cui esso furbescamente si difende – egli lo rende ridicolo. Perdicca è un personaggio comico: di una comicità completa, classica. Più comico ancora, mettiamo, di un Pickwick, fino a rasentare la fissità della maschera, tipica della comicità italiana. Non perde però, nemmeno per un istante, tutte le sue articolazioni sociali: egli è un reale torinese, un reale borghese; la fabbrica di candele che ha ereditato dal padre è

reale; il suo comportamento è reale, la qualità di vita che lo circonda è reale. L'astrazione comica è dovuta all'elemento catalizzatore che è il suo purismo. Questo lo porta «sopra le righe» e gli fa vivere una vicenda completamente inventata. Ed è l'invenzione comica di questa vicenda che costituisce la «dismisura» di questo romanzo, scritto con tutte le buone regole della «misura».

Vediamo: Perdicca è prima di tutto un «etimologista»; la descrizione della mania etimologista di questo signore torinese, costituisce il primo blocco o lassa del romanzo. Trattandosi di una descrizione, il racconto resta immobile: si accumulano le notizie – molto divertenti – sul rapporto tra Perdicca e l'origine delle parole italiane, e pare che non ci si debba muovere da lì. Senonché questa è un'impressione falsa; perché a poco a poco si svelano, sviluppandosi, le reali caratteristiche della scienza etimologica di Perdicca: essa è, in parole povere, una scienza falsa; una forma di idealismo... selettivo, che, appunto, idealizza le parole, scegliendone le origini più nobili e più «belle».

È a questa scienza idealizzante e quasi araldica – o, per meglio dire, platonica – che si aggancia il secondo blocco del romanzo: il petrarchismo. Proprio perché Perdicca è un etimologista puristico e idealistico, egli è, per definizione, un petrarchista: il *primum* del suo platonismo linguistico è la lingua del Petrarca.

Anche questo nuovo blocco che – pur continuando a definire, introducendo elementi nuovi, la vita sociale del protagonista – descrive il petrarchismo di Perdicca – in modo sempre così divertente da far ridere ad alta voce, come quando si legge Gadda o Arbasino – è apparentemente immobile. Ma anche qui in realtà c'è una evoluzione narrativa, che porta al secondo risvolto. Il platonismo che presiede alla lettura del Petrarca si fa, da linguistico, filosofico: e, in quanto tale, amministra non la lingua, ma

il contenuto della poesia petrarchesca. Laura. L'Eros. La Donna.

Comincia il terzo blocco, dedicato appunto all'amor platonico di Perdicca per le Donne, viste addirittura stilnovisticamente. Si sa nel tempo stesso – per amor del reale – che Perdicca ha dissociato, naturalmente, il sesso da questo suo culto della Donna, e fin da adolescente egli trova la sua soddisfazione sessuale, mostruosamente comica, con una donna di servizio, sempre la stessa per una trentina d'anni. Questo nell'ombra, ma, alla luce del sole, egli impiega il suo tempo a catalogare le Belle Donne di Torino, e a dedicare ad esse un lungo Sirventese. Passano gli anni, i decenni, e la schiera delle Belle Donne si assottiglia, per selettività. Ne restano tre: tre Laure, amate per tutta la vita.

A questo punto entra in scena il «vascello», la «navicella»: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io...», la «barca», sola nell'azzurro astratto del mare, magari con fondo-oro, su cui ragionare esclusivamente d'amore. È questo un motivo particolare e secondario della funzione petrarchesca dello stilnovismo. Ma tutti gli «agganci» narrativi di questo racconto completamente manipolato sono bislacchi anche se logici. Perché alla «navicella d'amore», frutto estremo del purismo e del platonismo, si aggancia la quarta parte del libro. La navicella è un piccolo *yacht* comprato da Perdicca a metà con un amico. E qui Perdicca – con un atto di coraggio che rivoluziona la sua vita – invita le sue tre Donne. Con cui appunto ragionare d'amore. Le tre Donne sono tre poveri rottami, tre «mantenute». Durante quest'avventura, che accettano umilmente, ascoltando aggressive e disciplinate il commento petrarchesco del loro signore, attraverso una serie di incidenti (che Ferreri potrebbe egregiamente filmare) trovano a una a una l'occasione buona della loro vita, e, sistemate, se ne vanno. Ma a Perdicca tutto questo è bastato.

La macchina narrativa fatta tutta per aggiunzioni predisposte dall'autore, e l'avvenimento che nasce, per assurda figliazione, da un interesse culturale senza vita, fanno di questo *Perdicca* un libro assolutamente irregolare, «smisurato», come dicevo. E lo stato d'animo dell'autore – che manipola arbitrariamente tutto, perché la logica che lega gli avvenimenti non è negli avvenimenti, ma in precedenti culturali assurdi – è un umorismo che, esercitandosi su un oggetto innocuo come *Perdicca* e le sue manie pseudo-culturali, ritorna, come dire, su se stesso. Pestelli non osa fare di *Perdicca* il simbolo di una società o di una sezione di società, da deridere. Di *Perdicca* ce n'è uno solo, o magari due. Il libro di Pestelli è come sospeso nel vuoto di questa singolarità: e il vuoto è una dolorosa cassa armonica del suo umorismo, che per la civetteria si presenta come senile, ma che in realtà è pieno di forza comica e di vitalità.

Senonché dietro a questo romanzetto culturale, si disegna, come sdoppiandosi, un altro romanzetto, realistico, che non ha svolgimento, perché è il *continuum* della vita della buona borghesia torinese cui *Perdicca* appartiene. Tutti i personaggi che nel romanzetto «primo» sono comicamente «sopra le righe», contemporaneamente si presentano come realistici, fin quasi al naturalismo, nel romanzetto «secondo» della loro definizione sociale. Visti così, tutti questi personaggi – da *Perdicca* alla sorella, dall'amico di famiglia col figlio illegittimo semi-idioti, alle tre povere mantenute ecc. – non possono non far pensare ai personaggi di Carlo Emilio Gadda. Se pensati non come «letti», ma come conosciuti, sono quasi identici: e l'unica differenza consiste nel fatto che i personaggi di Pestelli sono torinesi e quelli di Gadda milanesi. Ma l'anagrafe, la qualità mentale, la fisicità, le abitudini, il comportamento, si confondono in uno stesso spirito espressivo. Pestelli guarda i suoi personaggi con lo stesso occhio con cui li guarda Gadda; li conosce

allo stesso modo; li rispetta, formalmente, allo stesso modo; li disprezza, in fondo all'animo, con lo stesso pessimismo totale.

Si capisce, lo stile puristico e vivace di Pestelli, che si permette, al massimo, qualche compiaciuto anacoluto, rivela un minor spessore di conoscenza e passionalità che il grandioso *pastiche* stilistico gaddiano. Ciò non toglie che Pestelli si riveli come l'unico gaddiano minore degno di Gadda che operi oggi in Italia, benché altri usurpino questo titolo di merito.

Alberto Arbasino, *Il principe costante*
Goffredo Parise, *Sillabario n. 1*

Arbasino è l'autore di *Fratelli d'Italia*, che è uno dei più bei libri della seconda parte del Novecento. È stato scritto in un momento di gloria, tra la fine degli anni Cinquanta e il principio degli anni Sessanta, liquidando – non senza un certo trionfalismo – un'epoca, e inaugurandone ottimisticamente una nuova. Ottimismo ingiustificato, perché quell'«epoca nuova» ha provveduto subito, a sua volta, a liquidare *Fratelli d'Italia*, insieme a tutto ciò che lo precedeva. Sono stati gli anni della neo-avanguardia; che, poi, ben presto, è stata anch'essa liquidata dal neo-zdanovismo del '68. Così, sepolto due volte, con due cerimoniali diversi, *Fratelli d'Italia* non ha avuto il successo a cui aveva diritto come «classico» del Novecento. In compenso, il suo autore ha goduto di un successo, certo meritato, per le sue opere minori. Cui appartiene quest'ultima *Il principe costante*, che non aggiunge nulla all'insieme del *corpus* arbasiniano, ma neanche gli toglie nulla.

Come già per il *Super-Eliogabalo* e per *La bella di Lodi*, Arbasino ha adottato per questo breve libro la forma della sceneggiatura, o, meglio, del «trattamento»: è un genere o una tecnica letteraria come un'altra. Non può essere considerata limitativa. D'altra parte quasi tutti gli scrittori scrivono sceneggiature, ed era naturale che prima o poi s'incuriosissero a questa tecnica, e l'adottassero sul piano letterario, come principio regolatore di mo-

di stilistici nuovi. Arbasino lo fa forse con troppa disinvoltura, e forse infischandosene un po' troppo innocentemente di scoprire il gioco. *La bella di Lodi* era stata lavorata di più: i versi che vi erano inseriti avevano, per esempio, una funzione narrativa più stretta: non appartenevano all'ordine del ridondante. Invece, ne *Il principe costante* essi si limitano a fare da «dissolvenza», cioè a dare un passaggio di tempo commentato tra una scena e l'altra. E, inoltre, essi sono la spia di un atteggiamento sempre tipico di Arbasino, ma qui più individuabile che altrove: la sua timidezza e il suo sostanziale rispetto per le regole. Infatti la regola – quasi di tipo sociale più che letterario – voleva che Arbasino, dopo aver scritto tanti versi spiritosi (rifacendo lo stile del *cabaret*, violentemente culturalizzato), dovesse smetterla, perché non è ammesso ripetersi: e Arbasino ha ubbidito umilmente a questa regola, e si è impedito di fare dei versi spiritosi, ottundendoli dove e come poteva. C'è poi l'accento alle sodomizzazioni dei marocchini esercitate sui prigionieri (nel nostro caso portoghesi): ma anche qui la regola voleva che Arbasino non insistesse su questo punto «risaputo»: e Arbasino non ha insistito.

E ancora: i portoghesi conquistatori di Ceuta e aggressori del pacifico Marocco, sono simbolo – specie in Ferdinando, il loro principe costante – del colonialismo e del razzismo «bianco» eccetera: ma anche qui la regola voleva che uno scrittore e ideologo come Arbasino non andasse troppo avanti su questa strada, e lui non c'è andato. Resta, in quantitativo modico rispetto a tutto ciò che Arbasino ha già scritto, il divertimento: stavolta, nella fine delusoria e completamente giocata, di un fumismo quasi palazzeschi. E questo divertimento a Arbasino nessuno glielo toglie, anche quando non è in gran forma: e il suo romanzetto-sceneggiatura lo si divorra felicemente.

Arbasino pare non aver sofferto – del resto le regole

del buon comportamento non prevedono la sofferenza, specie letteraria – delle due discese di barbari (orde di piccoli borghesi marchiati dal fascismo), costituite dalla neo-avanguardia e dal Movimento Studentesco. Parise invece sì, ha evidentemente sofferto in modo orribile. Non ha avuto coraggio di prendere posizione – pubblicamente – allora, nei due momenti in cui neo-avanguardia prima e Movimento Studentesco poi, letteralmente «trionfavano». Ciò deve aver avuto conseguenze dolorose per la sua coscienza. Ma l'aver evitato – non certo coraggiosamente – l'impopolarità di una presa di posizione pubblica contro quei due momenti infelici che hanno sepolto due volte la «cultura» italiana, non ha evitato a Parise, come agli altri suoi coetanei, un'oggettiva impopolarità dovuta alle affermazioni successive di due mode sottoculturali e terroristiche. Questa doppia ingiustizia – una dovuta a se stesso, una certo ancora più esasperante, dovuta a quelle idiozie che sono state il neo-avanguardismo e il gauchismo letterario – ha ferito malamente Parise: che ha reagito male. E da qui tutte quelle interviste e quelle chiacchiere non belle che egli ha concesso nel pubblicare questo suo *Sillabario n. 1*. Il suo reazionarismo è soltanto isterico. È dovuto a un livore che non depone certo favorevolmente sulla sua figura, ma che non va confuso con una scelta politica di destra.

Egli ha scritto un libro straordinariamente bello. E il lettore non deve essere influenzato dal titolo e dalla struttura del libro – che appartengono al «brutto» dolore di Parise e che fanno pensare a un ritorno «reazionario» alla semplicità, ai buoni sentimenti e ad altre stupide cose del genere.

Sillabario non è affatto un libro di buoni sentimenti, di nostalgia colpevole di un mondo e di una borghesia «di una volta» (che non esistono). Non ha proprio niente a che fare con la Destra e col cuore. Si tratta di un libro solo apparentemente semplice. E la semplificazione

è ottenuta in modo molto complicato, passionalmente selettivo.

La realtà è sottoposta cioè a una calcolata, severa e inflessibile depauperazione dei suoi dati.

La prima depauperazione – la più invasata – è quella della condizione economica dei personaggi. Chi è ricco è ricco, chi è povero è povero, chi è così e così è così e così. Ognuno è chiuso nella propria condizione economica come in un cerchio magico. Se uno possiede miliardi, il guadagnarli e l'amministrarli non gli costa nessuna fatica: essi sembrano un dato pacifico e assoluto della sua vita. E così se una vecchia apre un borsellino dove le ottanta lire contenute sono tutto quello che essa possiede, questo è un altro dato pacifico e assoluto. Mai la condizione economica costituisce un problema. Se costituisse un problema, questo non sarebbe altro, per il racconto, che un angoscioso elemento ritardante non funzionale.

La seconda semplificazione è quella della condizione esistenziale o psicofisica dei personaggi. Essi si muovono nel mondo – che in realtà è sempre così pieno di ostacoli, inciampi, piccole difficoltà, noie, contrattempi, ecc. – come nell'olio. Stanno sempre bene di salute, non fanno fatica, non sudano, non soffrono né freddo né caldo, non avvertono impedimenti, non incontrano niente che si frapponga fra loro e la loro azione: non c'è racconto dove non si verifichi questa coincidenza miracolosa tra il benessere fisico e la totale mancanza di resistenza del mondo materiale.

La terza semplificazione è linguistica. Non tanto in senso lessicale – ché quando occorre il termine specialistico, Parise lo usa – quanto in senso sintattico e stilistico. Si potrebbe individuare cronologicamente il momento in cui Parise – prima di scrivere questo libro – ha fatto la scelta di tale semplificazione: è il momento in cui Parise ha scritto *Il padrone*: ma allora si trattava di un

calcolo. Dopo la produzione giovanile, molto bella, Parise, che aveva cominciato come scrittore a-ideologico, ha avuto degli scrupoli, e ha cominciato a fare dell'ideologia (in seguito a una lunga crisi). Si è trattato di una ideologia orecchiata, che l'ha condotto però a uno stile funzionale, appunto semplificato. Il modello primo di questo è stato forse Moravia; ma Parise ne aveva un altro, segreto, dentro di sé, che rappresentava insieme la funzionalità di cui aveva ora bisogno e, nel tempo stesso, racchiudeva quell'elemento irrazionale e ineffabile che gli era congenito come scrittore: Comisso. La congiunzione, con funzione semplificante, Moravia-Comisso non ha dato dapprincipio grandi risultati. Li dà adesso.

Di altri tipi di semplificazione o agevolazione narrativa in vista di un risultato unilaterale ma assoluto, si potrebbe parlare. Ma ciò che importa sottolineare è questo: tutto, in questi suoi racconti, Parise ha semplificato; tutto, *ma non la psicologia*. I rapporti dei personaggi con se stessi e tra di loro sono estremamente complicati, imprevedibili, e come pieni del mistero del cosmo: quanto l'occhio di Parise è lieto nel contemplarne la miracolosità, altrettanto demoniaca è la logica con cui tale miracolosità, in quanto autore, egli manovra. Inoltre, egli istituisce un misterioso legame tra la psicologia dei personaggi e il tempo. Il passare del tempo – visto come in una meravigliosa vertigine – due o tre finali di racconti, come questo: «... era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate», sono tra le cose più belle del libro – il passare del tempo, dico, trascina con sé i sentimenti come per una strada che non è la loro, secondo un'altra logica, non certamente dialettica, e neanche psichica. Non per niente, in uno dei due o tre lievi autoritratti che Parise distribuisce nel libro, egli dice descrivendo una compagnia di dieci amici: «E infine un altro uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo».

Fissando la realtà mutevole quasi con gli occhi imbambolati di Buster Keaton, cioè con sostanziale umorismo, Parise può consentirsi di immobilizzare tale realtà quando vuole: e la immobilizza in visioni che sembrano sfuggire alle leggi del tempo, e che quindi appartengono per definizione al passato, così da far morire di nostalgia anche nel momento stesso in cui accadono. Può trattarsi dell'inizio di una nevicata dopo una serata passata in famiglia; o di una visione di Venezia sulle nebbie dell'aurora; o di uno stormo di uccelli che passa nel cielo («Che vita collettiva e solenne...»); oppure di certe allucinazioni psicologiche, divinatorie, subite senza scampo all'alba (si legga la meravigliosa pagina 140).

Questo senso concomitante del passare del tempo e della sua sostanziale immobilità – senso trasferito sempre nel concreto di un'ora, di una situazione, di un sentimento – è tipico della poesia: non mi meraviglierei se Parise si presentasse ora addirittura come poeta in versi. Certo non lo farà – per mancanza di abitudine e per diffidenza – ma sarebbe pronto per farlo. È un'ipotesi irrealistica che faccio per radicalizzare – ad uso del lettore – lo straordinario grado di poeticità di questo libro.

Appendice

Il titolo «redazionale» della mia nota letteraria del penultimo numero – che riguardava *Il principe costante* di Arbasino e *Sillabario n. 1* di Parise – è da considerarsi, oltre che naturalmente apocrifo, anche piuttosto inesatto. Esso suonava: «Quando discesero i barbari, Arbasino resistette, Parise no». I barbari di cui parlavo erano i neo-avanguardisti prima, i neo-zdanovisti del '68 poi. Ma la realtà è che Arbasino non ha affatto resistito, e con calcolo cinico e amabile, che non ha per nulla scalfito la sua figura, si è fatto, nel primo caso collaborazioni-

sta, nel secondo si è tenuto agnostico, come certe bestie che fingono di essere morte. Mentre Parise ha resistito: ma, questo è il punto, ha resistito in privato, soffrendo maledettamente della propria mancanza di coraggio pubblico. La sua cattiva coscienza (suppongo) ora lo spinge a una specie di rancore contro tutto ciò che è extra-letterario, e che costituisce le mode e i ricatti ideologici e moralistici. La letteratura, in quanto tale, è sempre di destra: ma sarebbe troppo semplicistico identificarla con la destra politica.

14 gennaio 1973

Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961*

Questo *Diario* di Witold Gombrowicz è un libro anomalo: in quanto *Diario* dovrebbe rivelarci la vera qualità psicologica dell'autore, dovrebbe dirci chi egli è; ma, in quanto «diario manipolato» (è così che si presenta) tende invece a ristabilire le distanze tra autore e lettore. Tuttavia, se Gombrowicz ha voluto pianificare ciò che voleva dire di sé e ciò che non voleva dire, l'operazione non gli è riuscita, perché, in realtà, veniamo a conoscerlo al di fuori della sua volontà pianificatrice.

Non c'è niente in questo diario di ciò che piace nei diari: neanche quella bellezza involontaria che lo stesso Gombrowicz sapeva riconoscere e apprezzare («... comunque la si metta, il diario è sempre un brodo col sapore della realtà, e mi piace sapere che, per esempio, il 3 maggio 1942, nel bosco di Vincennes, Bobkowski insegnava alla moglie ad andare in bicicletta»).

Questo di Gombrowicz, infatti, non è per nulla un diario esistenziale (se non, come vedremo, in due brevi capitoli): è piuttosto uno zibaldone di esperienze di intellettuale, fatte, da farsi, rientrate o appena accennate, come preziosi conati. Ma il fatto anomalo è che tali esperienze, se arrivate ad esprimersi in un libro (*Cosmo*, per esempio, o *Trans-Atlantico*, o soprattutto *Ferdynand*) appartengono alla cultura: nel *Diario* sono semplicemente sottoculturali! La figura dell'autore che ne viene fuori è quella di un uomo sbagliato, non solo poco

colto, ma anche poco intelligente: una specie di sgraziato buffone senza corte che crede sia difficile capire la verità e soprattutto che sia obbligatorio dirla, che l'inopportunità possa essere programmata, che la sgradevolezza sia un elemento del genio, e che ghignare sia un segno di superiorità.

Di un simile uomo «indesiderato», veniamo a sapere ben poche cose essenziali: fuggito dalla provincia polacca nel 1939, si è stabilito nella provincia argentina; qui si è aggirato senza un focolare domestico per Buenos Aires e le altre cittadine, pieno di tempo da perdere e quindi da dedicare agli altri; la sua solitudine non ha avuto alternative; egli l'ha scelta suo malgrado (in verità non l'ha amata, e così ne è rimasto inaridito e anche involgarito); appena arrivava in una città, il suo primo atto era quello di andare dal direttore del giornale locale a chiedergli di essere presentato agli intellettuali del posto; ed eccolo al caffè, a chiacchierare con questi intellettuali, che egli effettivamente capisce fino in fondo, ma che adopera semplicemente per riempire la sua coatta solitudine, per passare il suo tempo e soprattutto per dare soddisfazioni eternamente uguali al suo narcisismo. Quanto a questo, il suo diario è una continua millanteria; una ossessiva elencazione dei suoi trionfi verbali al caffè.

Egli che, da tardo romantico, non fa altro che coltivare la sua vena «demoniaca», che dà di tutto l'*altra* versione, e demolisce beffardamente ogni possibile critica del lettore prevenendola in un giochetto da giovane letterato tempestoso (ricorda Ponyrëv di Bulgakov), non si è accorto dell'incredibile ingenuità della sua millanteria: come non si è accorto dell'ingenuità ancora più incredibile con cui parla delle sue opere, dei suoi editori, dei suoi recensori polacchi. È una ingenuità, però, che non rivela sentimenti ideali, ma sentimenti piuttosto volgari. Quanto alla sua fondamentale banalità, egli se ne rende conto, e cerca di nobilitarla, adottando un certo vertica-

lismo metafisico che ha imparato proprio da quei latino-americani che egli ha tanto snobbato e provocato (in realtà lo faceva per mendicare un po' di compagnia).

La sua osservazione morbosa si esercita su futilità astruse: degli insetti rivoltati a pancia in aria sulla sabbia, tre sassolini su un sentiero, la mano penzolante di un cameriere: ma si tratta di una morbosità «finta», artistica, che egli giustifica appunto attraverso verticalismi metafisici rimasti a metà. Altre volte l'accanimento maniaco «finto» ha come oggetto dei problemi; per esempio una pazzesca polemica contro la pittura o una non meno pazzesca polemica contro Bach. Egli deve sempre fare il guastafeste e scandalizzare: quando però arriva a Buenos Aires il direttore di «Preuves» diventa tutto buon senso, rispetto e benpensare.

Tutto ciò che egli dice – con tanta virulenza e tutto esclamativamente – è *Ersatz*: egli non tocca mai l'argomento della sua disgrazia: non per pudore, però, o per quel distacco umoristico che per lui è così obbligatorio, ma perché *non la conosce*.

Solo per caso noi veniamo a sapere in proposito delle cose importanti: cioè che egli soffriva gravemente di angina, che aveva l'incubo di soffocare, che era claustrofobo e, probabilmente, *voyeur*. Ma questo non è tuttavia, della sua «disgrazia», che l'aspetto clinico: l'aspetto pubblico e sociale (cioè il suo esilio) è ancora più grave, ma lo esprime rendendolo totalmente risaputo e convenzionale. Perché? È molto semplice: la sua mancanza di coscienza della propria disgrazia privata dipende dal fatto che egli non conosce Freud, e la sua convenzionalizzazione della propria disgrazia storica dipende dal fatto che egli non conosce Marx.

La sua cultura è una cultura anomala rispetto alla media della cultura di uno scrittore moderno. Questa enorme lacuna (Freud e Marx) forse ha costituito, per sottrazione, la sua originalità di inventore di storie: la sua

visionarietà trova forse in questo la mancanza di nessi che le è necessaria. Ma, nel tempo stesso, tale lacuna è imperdonabile nel *Diario*. L'aristocrazia (anche di sangue) che ha tolto a Gombrowicz l'ansia borghese di diventare un uomo veramente colto, lo ha reso per coazione un anarchico che fa insinceramente il reazionario. Ma gli argomenti che egli usa in favore e in difesa di tale sua posizione sono quelli di un autodidatta, di un malconformato, di un infelice.

Tutto il suo anticomunismo fa pena, tanto è banale e anche volgare. E quanto alla sua critica all'altro sistema, quello capitalistico e cattolico, è pavida e fondata tutta su facili paradossi e battute giornalistiche (forse temeva la reazione degli ospiti argentini).

Privo di una vita personale, di una casa, di una patria, di un partito ecc., egli così ha fatto della letteratura la sua sola ragione di vita, prendendo talmente sul serio il mondo letterario da stringere il cuore. Né si è minimamente accorto della inconciliabilità tra la sua millantata anarchia e la sua sostanziale e servile integrazione (sia pure di tipo cosmopolita, e quindi non compromessa con nessun potere particolare).

Perché ho parlato di questo libro infelice (fra l'altro stampato anche male)? Perché ci sono due sezioni, la IX e la X (1958) che sono straordinariamente belle, formando una specie di opuscolo a sé, che potremmo chiamare «Opuscolo dei *changos*».

Si tratta del diario di un viaggio e di un soggiorno a Santiago del Estero (in cui si leggono, sotto forma di flash-back, anche i particolari più importanti, prima taciuti, di un precedente viaggio a Tandil – tra cui un pezzo stupendo sul rapporto con l'intellettuale sedicenne Gide).

Fin dalle prime pagine la descrizione di Santiago è sospetta, carica di una misteriosa novità. Ci eravamo abituati fino a quel punto a considerare l'autore come una specie di turbolento chierico, capace di vedere intorno a

sé solo letterati e caffè letterari, fisicamente senza esistenza. Ed ecco che improvvisamente egli si accorge della bellezza sensuale, e con una precisione e una evidenza di qualità assolutamente superiore.

È vero che anche nelle pagine precedenti Gombrowicz aveva sproloquiato di un incontro tra vecchiaia e giovinezza, facendone il cervelletto tema ideologico della sua *Pornografia*: ma qui l'incontro tra la sua vecchiaia e la giovinezza estrema dei *changos* giunge allarmante, imprevisto e carico di grazia e di vitalità.

Chi sono questi *changos*? Sono dei piccoli servi sottoproletari, mi pare di aver capito di origine india. Entrano improvvisamente come personaggi essenziali della vita di Gombrowicz solo in questa sezione del diario. La loro descrizione fisica – che comincia sempre dalle mani – è di una qualità linguistica eccezionale, che congiunge la calma suprema del contemplatore con il *raptus* di chi ha intuizioni che portano vertiginosamente nel fondo dell'innocenza e dell'aberrazione della natura. Questi *changos* sono creature perfettamente poetiche che si contrappongono a tutto come «termine altro» – che potremmo chiamare «giovinezza», «grazia» o «bellezza» – ma che in realtà resta senza nome perché dissociato dall'autore dalla sua vera realtà, che è il sesso.

Tutta Santiago è sotto il segno di questa ineffabilità fisica, a cui non si riesce a credere, finché non si rivela, di tanto in tanto, attraverso l'apparizione dei corpi dei *changos* – poveri lustrascarpe, garzoni, camerierini che portano la bibita, ecc. – la cui qualità prima è quella di essere servi, anzi, schiavi.

L'esaltazione che questo provoca nell'animo di quel «padrone disgraziato» che è Gombrowicz, è il registro di tutta questa sezione del libro: come nella sabbia ardente, sotto la pioggia delle fiammelle, Gombrowicz cammina, cammina sulle peste di quei suoi *paides*, misero inseguitore di schiavi. Ma egli non osa chiamare né

(ciò che sarebbe più umano pretendere da lui) descrivere questo fatto per quello che esso è, cioè «pederastia». E allora che senso ha tanto sghignazzare, tanto instancabile, trionfante, sacrosanto sghignazzare, alle spalle del conformismo di tutti quei poveri provinciali di polacchi e di argentini?

J. Rodolfo Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*
Storia Augusta
Marcel Schwob, *Vite immaginarie*

Riprendendo in mano *La Sinagoga degli iconoclasti* di J. Rodolfo Wilcock, per scriverne – dopo averlo letto una dozzina di giorni fa – provo come un leggero senso di terrore. Ma come! L'avevo letto con tanto divertimento, addirittura, qualche volta, ridendo a voce alta, da solo, come un pazzerello. Adesso il mio sguardo scorre su queste pagine, riconosce questi nomi e questi cognomi, questi titoli di libri, queste date di edizioni: e un disagio sottile mi dà come un senso di nausea, una voglia di dimenticare.

Le città invisibili di Italo Calvino si concludono con questa frase: «L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Ebbene, questi due modi di mettersi in rapporto con l'inferno per non soffrirne, non prevedono il caso di Wilcock. Egli non appartiene certo alla maggioranza per così dire silenziosa (in realtà essa parla il linguaggio dei motori, delle radioline e delle televisioni), che accetta l'inferno, ne fa parte e non lo riconosce più; ma non ap-

partiene però neanche all'*élite* fortunata che cerca nell'inferno qualcosa che non è inferno.

Anzi, Wilcock sa, prima di ogni altra cosa, sa da sempre sa per sempre, che non c'è altro che l'inferno. Non si propone neanche nel modo più vago e generico (come Calvino) l'ipotesi che ci sia qualcosa al di fuori di esso. Non si sogna neanche lontanamente che ci possa essere un modo, anche illusorio, di non soffrirne o almeno di ignorarlo. E cos'è che distingue allora Wilcock dalla maggioranza silenziosa? È chiaro, benché terribile: egli accetta l'inferno, come la maggioranza silenziosa, ma al contrario della maggioranza silenziosa *non* ne fa parte, e perciò *lo riconosce*. Ecco delineata una condizione di «estraneamento». L'accettare un fatto per pura e semplice obiettività, e il non farne parte pur riconoscendolo, costringe Wilcock ad avere con questo fatto un rapporto tragico di estraneità: a cui non è consentita alcuna soluzione, nemmeno provvisoria o irrisoria. Quando la tragicità è ridotta ad essere così completamente priva di illusioni, non può che trasformarsi in comicità.

Visitatore-dannato dell'inferno, Wilcock, bruciando nel fuoco o dibattendosi nella pece bollente, osserva gli altri dannati: ma pur soffrendo – com'è naturale – in modo selvaggio, in questo suo osservarli li trova ridicoli. Il suo ridente sguardo cadaverico si posa soprattutto sui dannati in qualche modo simili a lui, appartenenti alla sua cerchia, alla sua specializzazione. La loro irresistibile comicità di dannati non spinge però Wilcock né a deriderli troppo né ad averne qualche pietà. Descrivendoli, egli concretizza semplicemente la propria condizione di «estraneità»: la concretizza in una forma di distacco linguistico che è infatti quasi filologico: e decisamente filologico lo è nella sua veste di «finzione» narrativa.

Ma è ora di spiegare in più povere parole di che si tratta. Wilcock ha finto di essere un enciclopedista, armato di una erudizione spaventevole, capace di tutto, e,

nel tempo stesso, capace di semplificare tutto. Ecco, per dir meglio, Wilcock ha finto di essere un enciclopedista incaricato da un editore di scrivere un certo numero di «voci» per una enciclopedia divulgativa. Queste voci riguardano scienziati, inventori, utopisti, saggisti, filosofi. E Wilcock compila queste sue «voci» con tanto scrupolo, diligenza, abito professionale che, dico la verità, ad apertura di libro, ho creduto che si trattasse di nomi veri, di fatti realmente accaduti. La pagina dove si era posato il mio occhio, era la seguente: «Secondo Charles Carroll di Saint Louis, autore de *Il negro è una bestia* (*The Negro a Beast*, 1900) e *Chi tentò Eva?* (*The Tempter of Eve*, 1902), il negro fu creato da Dio insieme agli animali al solo scopo che Adamo e i suoi discendenti non mancassero di camerieri, lavapiatti, lustrascarpe, addetti alle latrine e fornitori di servizi simili nel Giardino dell'Eden. Come gli altri mammiferi, il negro manifesta una specie di mente, qualcosa tra il cane e la scimmia, ma è completamente privo di anima. Il serpente che tentò Eva era in realtà la cameriera africana della prima coppia umana. Caino, costretto dal padre e dalle circostanze a sposare sua sorella, rifuggì dall'incesto e preferì sposare una di queste scimmie o serve di pelle scura. Da questo ibrido matrimonio sono scaturite le varie razze della terra...».

Non è forse attendibile come teoria razzista del primo Novecento? Wilcock descrive poi teorici e utopisti ancora più spaventosi, forniti di nomi mitteleuropei, anglosassoni, latino-americani, assolutamente assurdi, quasi da avanspettacolo, e inventori di congegni, macchinari, sistemi filosofici ancora più assurdi: eppure nessuna di quelle figure e nessuna di quelle invenzioni è più ridicola e stronza di come sarebbe stata se fosse stata reale. A libro chiuso, abbiamo letto una vera antologia di biografie di uomini di pensiero.

Cos'è che dà a questo libro un così forte sentimento di

realtà? È, soprattutto, il surrealismo: è infatti sul surrealismo che Wilcock investe la vena comica con cui rende accettabile la patetica malvagità che gli fa identificare *tutto* il mondo con l'inferno. Egli approfitta insomma delle teorie dei suoi eroi per farne dei pezzi di magistrale letteratura onirica: cosicché tali teorie non sono più delle cose semplicemente pazzesche, da genialoidi destinati al manicomio, ma, diventando «visioni», attraverso lo stile del loro descrittore, recuperano una realtà poetica che si proietta su loro, restituendole all'universalità che avevano perduto nella miseria della pazzia. Diventano – se vogliamo – delle metafore perfette di analoghe scoperte, invenzioni, ideologie reali. Naturalmente – come un quadro surrealista è dipinto con la pennellatina pre-impressionistica, che, con cura accademica, ambisce alla fedele riproduzione del modello – così anche la scrittura di Wilcock è una scrittura perfettamente normale, piana, convincente. E non solo per scherzo (ché in tal caso non ci occuperemmo del libro), ma con il rigore di una scelta stilistica intrasgredibile. «... uno stile piano e impersonale è concesso a pochi, e non certo a uno scrittore di successo», scrive Wilcock nell'unica riflessione diretta sul proprio scrivere nella *Sinagoga*.

Su questo piano di riflessione metalinguistica, ciò che colpisce di più il lettore leggendo il libro di Wilcock, fatto tutto di una serie di brevi pezzi, intitolati ognuno (come appunto in un'enciclopedia) col nome proprio del pensatore, è la curiosità con cui lo si divora, quasi si trattasse di un libro giallo. La *suspense* che mantiene così morbosamente attenti, è appunto di genere metalinguistico, e consiste nella domanda: «Che cosa inventerà nella prossima "voce" l'autore?». E l'autore, nel nostro caso non tradisce mai, neanche nelle attese più ingenuie (ognuna di queste sue biografie potrebbe essere un magnifico film comico).

È una coincidenza certo casuale: ma insieme a quello

di Wilcock sono usciti almeno altri tre libri che si divorano per l'interesse causato dalla stessa domanda: «Cosa inventerà l'autore nel prossimo pezzo?».

Si tratta prima di tutto della... *Storia Augusta*, le biografie – scritte nel secolo IV d.C. – degli imperatori romani che si sono succesi dal 117 al 284-85. Sono brevi romanzi, in cui la storia è completamente sognata. L'accumulazione dei fatti e dei dettagli – dovuta al taglio breve del racconto – accresce questo sentimento di sogno. Ho letto prima di tutto, in omaggio a Arbasino, la vita di Eliogabalo: possibile che al tempo di Costantino il «Basso Impero» apparisse già in tutto il suo gusto decadente, come appare a noi? Quei secoli che se ne vanno via a manciate, trascinando interi popoli e intere vite in men che non si dica amen... Quelle epoche storiche che hanno minor consistenza di un banchetto... Quegli assestamenti di popoli in cui una vita umana sembra sottratta alla legge del tempo, oppure regolata dalla legge del tempo che vale per le farfalle che vivono un solo giorno... Sono propenso ad abbracciare la teoria del Dessau (sembra un personaggio di Wilcock) che in *Ueber die Zeit und Persönlichkeit der S.H.A.* dimostra che la *Storia Augusta* è stata scritta da un'unica persona, così che i sei autori tradizionali (Elio Lampridio, Elio Sparziano ecc.) sarebbero stati inventati di sana pianta da quell'autore unico, rimasto anonimo (forse per estrema raffinatezza).

Il secondo libro è un classico, cioè *Vite immaginarie* di Marcel Schwob. Anche qui la domanda che tiene desta l'attenzione di «Vita» in «Vita» è la stessa. Ma una certa ordinata distribuzione cronologica, dall'antichità classica all'Ottocento rovina un po' il piacere di trovarsi di fronte a possibilità imprevedibili. Meglio leggere questo libro non di seguito. Oppure andare diretti ai racconti più belli, gli ultimi, dalle storie dell'adorabile put-

tana Katherine la Merlettaia e dell'adorabile assassino Alain le Gentil in poi.

Anche qui la caratteristica è l'accumulazione dei casi – delle volte apparentemente minimi – dovuta alla concentrazione del racconto (una vita in due-tre pagine): il montaggio distrugge le regole del tempo, sostituendole con regole morali: una vita è tale non in quanto è una continuità ma in quanto è una serie di avvenimenti significativi, anche quando a evidenziarli sia una luce di sogno. Il tempo, annullato, si vendica però covando la sua assenza come una terribile nostalgia, un insostenibile senso di possibilità irrealizzate.

Il terzo libro è *Le città invisibili* di Italo Calvino. Ma di esso parlerò nel prossimo numero.

Sono cresciuto insieme con Italo Calvino, l'ho visto giovanissimo, quasi un ragazzo (credo che abbia uno o due anni meno di me, ma quando sono entrato nel mondo uscendo dal monastero friulano nel 1950, lui era un po' più adulto, e più dentro le cose della società e della letteratura, che ancora per un pezzo mi sarebbero state precluse, quasi che io non le meritassi, per qualche indegnità – o per troppa ingenuità). Abbiamo lavorato insieme, lui a Torino, io a Roma, fin verso ai quaranta anni, cioè fino a che abbiamo raggiunto il centro della vita (quarant'anni è l'età in cui l'uomo è più «illuso», crede di più nei cosiddetti valori del mondo, prende più sul serio il fatto di dovervi partecipare, di dover impossessarsene. Il ventenne, nei confronti del quarantenne, è un mostro di realismo). Il nostro lavoro, in qualche modo si integrava, benché fosse così diverso: e ci legava soprattutto l'ottimismo – come un buon sentimento – consistente nella convinzione che il nostro lavoro fosse al «centro» di qualcosa, e che qualcosa ne dovesse risultare. In modo molto ombroso, ci ammiravamo e ci amavamo, senza molti complimenti, troppo presi dall'importanza di ciò che facevamo per consentirci pause disinteressate.

Poi Calvino ha cessato di sentirsi vicino a me. L'ho capito subito. All'inizio degli anni Sessanta, qualcosa si spaccava, e io e lui eravamo sulle parti opposte della

spaccatura. Il suo viso militare, fiero e furbetto, sotto le grosse sopracciglia nere, che benché così settentrionale, lo rendono molto mediterraneo, la bocca carnosa che si agita sempre come sul punto di dire qualcosa che passa ilarmente da lontano nel suo cervello attento – questa sua immagine ha cominciato un po' a ingiallire e a scolorirsi: a sorridere *de lonh*, come quella di una cara persona la cui perdita viene conosciuta dopo qualche anno, quando è ormai tardi per soffrirne. Naturalmente ho da ridire sul modo con cui Calvino ha scelto l'«attualità»: la sua apertura verso la neo-avanguardia e la sua adesione aprioristica al Movimento Studentesco (per tenermi molto sulle generali). Non so cosa è passato *realmente* dentro la sua testa in questi ultimi anni, perché Calvino, forse diplomaticamente, ha taciuto o ha un po' mentito. Cosa che del resto, nel mondo, bisogna saper anche fare. Non è detto che si debba sempre dire la verità. Qualche volta è forse meglio tacere che dire la verità. È più sano, forse, qualche volta, tenersela dentro, la verità. Fatto sta che Calvino ha mantenuto intatto il suo credito, mentre io screditato due volte, da due mode da cui Calvino invece non si è dissociato – stabilendo con esse una specie di sia pur distratta alleanza – col ristabilirsi della verità, che io, inopportunamente, ho gridato a tutti i venti come una gallina spennacchiata – continuo a godermi non solo il discredito (che si rivela dunque piuttosto immeritato), ma anche la antipatia di chi non mi sa perdonare di aver detto a suo tempo ciò che era giusto dire. Di Calvino, dicevo, per qualche anno non ho saputo realmente niente, quasi che anche fisicamente egli avesse avuto una specie di sospensione. Le *Cosmicomiche* – lo confesso – mi erano giunte come una cosa irreal e interlocutoria. Adesso egli mi riappare, non solo vero, ma più vero che mai, col suo ultimo libro, che non solo è il suo più bello, ma bello in assoluto.

La prima osservazione che mi viene da fare è che que-

sto suo libro, *Le città invisibili*, è il libro di un ragazzo. Solo un ragazzo può avere da una parte un umore così radioso, così cristallino, così disposto a far cose belle, resistenti, rallegranti; e solo un ragazzo, d'altra parte, può avere tanta pazienza – da artigiano che vuol a tutti i costi finire e rifinire il suo lavoro. Non i vecchi, i ragazzi, sono pazienti.

D'altra parte nella città di Isidora, «c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro». E indubbiamente, cioè secondo logica, *Le città invisibili* sono l'opera di un vecchio, o almeno di un uomo anziano, *che ha visto passare la vita*. Questa esperienza – che è la più importante che un uomo possa fare – fa sì che egli non riesca a vedere più il futuro come il futuro della propria vita, e nemmeno, ormai, come il futuro dei figli o dei nipoti (che è l'orizzonte umano entro cui, per esempio, opera la Ragione, e l'etica, soprattutto normativa, trova i suoi fondamenti): no, l'esperienza dell'aver visto passare la vita equivale all'esperienza dell'aver visto passare *tutta* la possibile vita, la vita del cosmo. Il futuro si allarga quindi smisuratamente, e tutte le proporzioni del reale, con la sua razionalità e la sua morale, saltano. Resta soltanto il dato di tale esperienza – che dunque senza razionalità e senza morale, deve giustificarsi da sola, non potendo confrontarsi con niente altro che con le illusioni, e, d'altra parte, non avendo altro possibile sbocco che quello di esprimersi.

Il libro di Calvino è così il libro di un vecchio, per cui «i desideri sono ricordi». Non solo, però, i desideri sono ricordi: lo sono anche le nozioni, le informazioni, le notizie, le esperienze, le ideologie, le logiche: tutto è ricordo. Ogni strumento intellettuale per vivere, è un ricordo.

Di conseguenza anche la assoluta novità del conoscere la vita «come passata», non ha altri strumenti per esprimersi che questi vecchi ricordi. È vero dunque che

ogni illusione culturale in Calvino è decaduta, ma la sua cultura è però rimasta: almeno come fornitrice di quei ricordi culturali, attraverso cui Calvino può esprimere il nuovo mondo, come esso si presenta ai suoi occhi abbagliati di vecchio-ragazzo, seduto sul muretto.

In questa cultura, che possiamo chiamare «sopravvissuta», di Calvino c'è tutto: anche naturalmente il marxismo con le sue esigenze praticistiche di intervento, la sua retorica ecc., perché è questo soprattutto che il libro, pur inglobando, nega (ma non abiura). L'idea di una Città Migliore, raggiunta attraverso la vittoria, mettiamo, della lotta di classe, viene semplicemente immersa in una diversa idea del tempo: non dico della storia, ma proprio del tempo. Infatti molte delle città sognate da Calvino in un certo momento raggiungono la perfezione. Che poi la riperdano è un discorso che riguarda generazioni incredibilmente future. Questo lo dico per cercare di tranquillizzare le coscienze dei miei colleghi critici marxisti osservanti.

Dunque, malgrado la caduta di ogni illusione culturale, la cultura di Calvino, ripeto, è rimasta intatta, sia pure come Illusione: e, in quanto tale, ha raggiunto la perfezione formale di un oggetto, di un meraviglioso fossile. La cultura specifica di Calvino, poi, che è quella letteraria, liberatasi dalla sua funzione, dai suoi doveri, è divenuta come una miniera abbandonata, in cui Calvino va a prelevare i tesori che vuole.

Che cosa vi preleva? Prima di tutto una scrittura metallica, quasi cristallina, ma leggera, incredibilmente leggera: la scrittura del gioco. A questa leggerezza Calvino non trasgredisce mai: non c'è mai un solo istante in cui egli scrivendo non cavalchi a briglie sciolte, come se andasse senza avere meta: eppure, in questo andare per andare, l'eleganza, la cura disinteressata dell'eleganza, non è tradita mai un momento.

La seconda cosa che Calvino preleva nella sua cava in

disuso, sono le tecniche dell'ambiguità. In ogni pagina delle *Città invisibili* ogni canone è sospeso: anzi, è motteggiato. Il senso è come un'eco in una valle piena di grotte che suona ora qua ora là, pur essendo sempre lo stesso.

Ma l'ambiguità, nel suo aspetto più tipico e classico di sfumatura infinita, si trova specialmente nelle pagine connettive del libro, quelle in corsivo, che affabulano dei referti di uno pseudo-Marco o di uno pseudo-Polo all'imperatore. Ambedue gli interlocutori sono eternamente cangianti, e si presentano, ogni volta, come i simboli di tutti i libri possibili che questo libro potrebbe essere; o come i simboli dei punti di vista attraverso cui questo libro, sia ideologicamente che linguisticamente, potrebbe essere angolato. Non si può quindi affatto parlare di «relativismo» a proposito di Calvino, perché il suo relativismo è completamente visionario, confrontato con infinite possibilità diverse.

La terza cosa che Calvino ricava dalla sua miniera letteraria è il surrealismo: un surrealismo che è la delizia delle delizie, perché la galleria dei quadri surrealistici che ne risultano, non si spiegano affatto attraverso se stessi, cioè attraverso il surrealismo, ma sono funzionali a quella folle ideologia multipla, che contesta ogni possibile logica della ragione, e soprattutto quella dialettica.

Il fondo di tale ideologia, infinitamente possibilistica o multipla, è però sempre lo stesso, ossessivamente lo stesso: ed è costituito dallo scontro inconciliabile di due opposti: la realtà e il mondo delle idee. Sì, nella letteratura archeologica di Calvino, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata. Tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale: questo scontro ha il solo effetto di rendere surrealistica la città reale, ma non si risolve storicamente in nulla. I due opposti non si superano in un rapporto dia-

lettico! La lotta tra essi è ostinata e disperata quanto inutile: il tempo fa da paciere trascinando tutto con sé in una dimensione completamente illogica, che risolve i problemi diluendoli all'infinito, distruggendoli fino a farne dei rottami a loro volta surreali.

Per me, che sto lavorando a *Le mille e una notte*, leggere questo libro è stato quasi inebriante: e non è un caso o un fatto personale. Proprio *Le mille e una notte* sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia: e come ogni racconto de *Le mille e una notte* è il racconto di una anomalia del destino, così ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà (che è poi il Destino nella civiltà occidentale). *L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo.*

Nelle descrizioni delle città di Maurilia, di Zobeide, di Ipazia, di Eutropia, di Ottavia, di Ersilia, di Bauci, di Pirra, di Moriana, di Bersabea, di Raissa, di Marozia, tale individuazione dell'anomalia è talmente perfetta che pare essere avvenuta da sé: abbiamo davanti a noi dei fenomeni di una realtà «surreale» di cui Calvino pare essere veramente il semplice descrittore. Come può essere accaduto questo, quando è ben chiaro che, secondo la logica, e anche la pratica (per chi ce n'abbia un poco) tale operazione appare, a tavolino, estremamente difficile, se non impossibile? Come si fa a ripetere il miracolo del narratore de *Le mille e una notte*, la sua esaltante attendibilità nel raccontare le anomalie del codice del destino? In fondo – invece – la cosa si spiega abbastanza semplicemente: anzi, è la prima cosa che avrei dovuto dire parlando di questo libro: Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale – uno dei tanti *choc* intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle

città note o ignote in cui viviamo – e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno, lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. È sempre dunque una «base» di sensibilità reale che fornisce materia per i «vertici» poetici e ideologici di Calvino.

Anonimo russo, *La via di un pellegrino*
Lazarillo de Tormes

Sembrerà strano che io voglia istituire un'analogia tra il pellegrino anonimo che ha scritto le sue avventure religiose nella Russia del XIX secolo, e Lazarillo de Tormes, il primo dei picari, vissuto nella Spagna del Rinascimento.

Per far questo non ho alcuna giustificazione storica. Ma ciò che mi giustifica è l'interesse per il «raccontare» come tecnica, e quindi come categoria. Sia il pellegrino anonimo che Lazarillo sono dei narratori meravigliosi, in quanto narratori «primi» o orali (oggi si direbbe «registrati»). Ambedue appartengono infatti alla classe popolare più povera, la cui cultura ne ha determinato la natura *totalmente*: direi meglio *razzialmente*. Ambedue però parlano, poi, nei loro ricordi, per interposta persona (che è il raccoglitore dei loro racconti, l'editore). Questo ultimo combina il loro stile *naïf* con la propria cultura storica, appartenente alla classe dominante.

Si tratta di un rozzo, pedante ma non sciocco Uomo di Chiesa nel caso dell'anonimo russo; di un abile Letterato nel caso di Lazarillo.

Sia l'Uomo di Chiesa russo che il Letterato Spagnolo impongono – con violenza sia pur involontaria, tanto sembra loro naturale – la loro lingua di dominatori agli ingenui narratori appartenenti alla classe dominata; non si può parlare quindi di contaminazione linguistica, perché la lingua dei due poveri – il pellegrino e il picaro –

viene completamente rifatta (dov'è andato a finire, per esempio, il «gergo» che Lazarillo dice di aver appreso dal suo primo maestro, il mendicante cieco?).

Si può parlare, piuttosto, di contaminazione psicologica, che ha potuto aver luogo soprattutto attraverso la sorprendente disposizione «liberale» di comprendere e amare da parte dei due privilegiati – il Prete Russo e il Letterato Spagnolo – verso le persone povere, generalmente incomprese e odiate.

Linguisticamente il Prete e il Letterato hanno vinto, psicologicamente hanno perso. La natura del povero pellegrino e di Lazarillo è infatti invincibile. Le interpolazioni – edificanti e didascaliche, nel primo caso, retoriche e umoristiche, nel secondo – restano interpolazioni. Si individuano subito; si potrebbero ritagliare a una a una. Provvede a isolarle e a farle cadere, la prorompente, sacrilega «natura» popolare dei due narranti. Anche, e soprattutto, quando è rassegnata. Perché non c'è nulla che dia tanto torto al potere quanto la rassegnazione; che è poi il rifiuto del potere sotto qualsiasi forma. (Ciò lo rende quello che esso è in realtà, un'illusione. Ed esso, che fa di tutto per predicare tra i «repressi» la rassegnazione, è poi proprio dalla rassegnazione così demistificato che i suoi delitti si compiono allo scoperto, nell'atrocità del vuoto e dell'isolamento.)

Lazarillo è un «ragazzo di vita», che per antica e congenita saggezza, è rassegnato al potere e alle forme che esso assume per perseguitarlo, al suo infimo livello di mendicante, servo e ladruncolo: ma ne ride! Il pellegrino russo, non solo è rassegnato, ma addirittura è santo: accetta la religione, e proprio come «oppio del popolo» (il concetto, nella Russia del XIX secolo non può essergli estraneo: e infatti se ne parla nell'episodio del bosco). Tuttavia, il momento di tale religione che egli accetta e fa suo, è quasi clandestino ed eretico (la *Filocalia*), e ogni volta che descrive i «ricchi» soprattutto se benefat-

tori, una straordinaria ironia involontaria ne fa delle caricature irresistibilmente comiche.

Sia Lazarillo che il pellegrino russo sono adorabili: e lo sono per le stesse ragioni, che non esiterei a dire corporali. È il loro corpo – razzialmente proletario – che spira tanta simpatia. È nel loro corpo che è vissuta, come sua qualità inestirpabile, l'antica filosofia che deprezza tutto senza odiare niente.

Ho detto che sia Lazarillo che il pellegrino russo sono, prima di ogni cosa, dei grandi narratori. Lo sono perché non incontrano resistenze nel parlare della propria vita: le scelte e le sintesi sembrano a loro del tutto naturali, perché essi non hanno una «falsa idea di sé» come il borghese: e, dato il loro pessimismo totale, da una parte non hanno preoccupazioni di bene e di male (tutto è male), dall'altra non sanno che manifestare una completa adesione e un completo amore per la vita (che è un bene).

Come i due si assomigliano, così si assomigliano anche le loro tecniche narrative. Essi raccontano per grandi capitoli quasi a sé stanti, per «episodi». E non sono affatto magmatici o naturalistici (cioè senza principio né fine): al contrario essi sono molto ordinati e ideologici, e le loro scelte sono sempre funzionali e significative: le concessioni al ridondante ci sono, ma sempre misurate, oltre che commoventi o spiritose.

Che cosa preme dimostrare a Lazarillo? Qual è la sua tesi? È semplice: bisogna molto lottare per non morire di fame. Tutto lì. Nel suo racconto non c'è altro. Si passa dalla lotta per il pasto alla lotta per la cena. A quest'invariante si oppone una serie di variabili molto ristretta: la variabilità consiste unicamente infatti nei cambiamenti di padrone, cosa che implica una leggera variabilità anche nei modi di procurarsi il cibo. A questa monotonia animale del pasto, corrisponde però un'esperienza della vita che non ha proporzioni con essa: si tratta infatti di una

esperienza irreligiosa, e dunque enormemente vasta. Tutto, al mondo, è visto realisticamente per quello che è, senza scelte, restrizioni, giudizi o gerarchie che lo limitino. Se ci fosse stato solo un minimo di moralismo religioso nel rapporto di Lazarillo coi suoi padroni, essi non sarebbero stati così totalmente demistificati (ma neanche così totalmente compresi e, nel giusto caso, addirittura un po' amati). Essi appaiono agli occhi di Lazarillo in tutta la loro assoluta nudità, come nella Valle di Giosafat.

Se il pellegrino russo non avesse avuto come fratello un Caino, che prima lo fa cadere dalla stufa, rendendolo per sempre inutilizzabile un braccio, e poi gli brucia la casa, gettandolo in uno stato di miseria – che lo costringe ad andare in giro mendicando – sarebbe divenuto forse anche lui un Lazarillo, magari più drammatico (come appunto il fratello). Invece egli si «difende» altrimenti (benché anche Lazarillo abbia cominciato ad andare in giro mendicando di chiesa in chiesa, pregando e supplicando continuamente Dio).

Il pellegrino russo «fa di necessità virtù», e finisce col credere veramente in quel Dio in nome del quale chiede aiuto al prossimo. Su questa strada – con ingenuità di autodidatta e di neofita – non si arresta, anzi, vuole arrivare fino in fondo.

Un giorno sente in una chiesa un prete che cita la frase di san Paolo: «Non cessate mai di pregare»: ed è a questo punto che comincia il racconto, anzi, il *conte philosophique* (così com'era cominciato il *conte philosophique* di Lazarillo, nel momento in cui egli si è trovato da solo a lottare contro la fame). La frase: «Non cessate mai di pregare» suona misteriosa agli orecchi del pellegrino: gli suona misteriosa perché egli la intende alla lettera. È la sua ingenuità popolare, ma anche l'intuizione di un estremismo consolatore. Attraverso una serie di tappe – di una forte *suspense* narrativa, perché il caso è al servizio di un disegno che si definisce pian piano – il pellegrino

no si rende conto dapprima che quella frase di san Paolo è il punto di partenza di una teoria religiosa storica, la *Filocalia*, e poi, un po' alla volta, attraverso una serie di tecniche di preghiera (del resto abbastanza elementari), egli riesce a ottenere la «preghiera interiore, o continua»: cioè a ripetere incessantemente, per automatismo, la frase: «Cristo, abbi pietà di me», regolandola sui battiti del cuore, ecc. I benefici che da questo gli provengono sono quelli che può dare una droga o un'ispirazione poetica ossessiva, con il meraviglioso bisogno di solitudine che questo implica: ma egli naturalmente prende tale «autoterapia» per un premio divino

È possibile, mi chiedo, che un tema rozzamente teologico come questo, possa essere, con i suoi sviluppi, così interessante da incatenare alla lettura di un libro, e proprio con il vorace interesse di sapere «come andrà a finire?». Pare di sì. Evidentemente per il narrare, la ricerca delle prove di un assassinio o la realizzazione di un invito di san Paolo a pregare sempre, sono due temi perfettamente pari.

Una certa gerarchia dei «temi» o delle «trame» – se proprio si vuole – non andrà forse riscontrata nei giudizi di valore, ma piuttosto nelle diverse forme o livelli di tecnica.

Per esempio: il narratore de *La via di un pellegrino* (narratore costituito, come abbiamo visto, dalla simbiosi del pellegrino narrante e dell'Uomo di Chiesa trascrivente) è un narratore più grande del narratore di *Lazarillo de Tormes* (costituito dalla simbiosi tra Lazarillo narrante e il Letterato Spagnolo trascrivente). Ma, sulla singola pagina, invece, il secondo narratore è più grande del primo (in tutta *La via di un pellegrino* non si trova neanche l'ombra di una pagina bella come quella in cui il servo Lazarillo fa mangiare al suo padrone affamato un po' di pane e carne che ha rimediato mendicando).

Perché questa differenza? Probabilmente perché il te-

ma: *Come realizzare l'invito di san Paolo a pregare incessantemente* è un tema che offre maggiore spazio narrativo del tema: *Come rimediare il pasto?* E infatti l'intelaiatura de *La via di un pellegrino* è straordinaria: il suo totale abbandono al succedersi dei casi e degli incontri, secondo però il disegno di un destino anomalo, e il suo sprofondarsi in se stessa, fino a diramarsi in vari racconti nel racconto, fa ricordare un po' *Le mille e una notte* (così come le tecniche di preghiera illustrate dalla *Filocalia* fanno pensare alle analoghe tecniche indiane).

In conclusione: Lazarillo de Tormes e il pellegrino russo sono interscambiabili, non tanto in quanto individui che vivono un'identica esperienza di miseria – una miseria che è la stessa in tutti i tempi e in tutti i luoghi – ma in quanto oppongono ai loro interpreti due analoghe forme di vitalità inalienabile e «altra». Se tra il pellegrino russo e l'Uomo di Chiesa che l'ha trascritto in simbiosi, e tra Lazarillo e il Letterato Spagnolo, si è avuta, in qualche modo, nella frizione espressiva, una forma di «lotta di classe», verrebbe fatto di dire che la lotta di classe è metastorica, e che i suoi antagonisti si riproducono sempre identici a se stessi!

Andrej Platonov, *Il villaggio della nuova vita*

Ecco ancora il nome di Voronež, una delle città dell'esilio di Mandel'stam, e a questo nome non so se rabbia o commozione mi spingono a scrivere alla cieca, come si scrivono poesie da ragazzi. Voronež è la città dove è nato Platonov, Andrej Platonov, un altro grande poeta – come Mandel'stam, e come, e più di Bulgakov – che Stalin ha condannato a non esistere, scrivendo un giorno, sul margine di un suo racconto, *pòdonok*, qualcosa come «porco». Era l'ultimo colpo a un autore già condannato all'ostracismo da anni, dal 1929, quando Platonov aveva finito di scrivere *Čevengur* (intitolato in italiano *Il villaggio della nuova vita*), e che campava come poteva, circondato dall'amore clandestino di pochi amici. Faceva il custode di una biblioteca. Suo figlio era stato mandato in Siberia a quindici anni ed era tornato solo per morire. Quando e come potrà essere cancellata la vergogna degli scrittori sovietici per tutto questo di cui sono stati in gran parte testimoni passivi, e oggi solo tiepidi riscopritori, non so proprio dire: forse mai e in nessun modo.

Come vorrei poter assomigliare a Platonov, che nel pieno della sua disgrazia, della sua miseria, della sua impossibilità a esprimersi e a esistere, scriveva: «Ben poco occorre per il molto... Una qualunque vita umana è del tutto sufficiente per compiere qualunque opera pensabile e per godere pienamente di tutte le passioni. Chi

non ne ha avuto il tempo, non lo avrebbe avuto neppure se fosse immortale» («Literaturnyj Kritik», 1937, 1).

Il villaggio della nuova vita consiste di due opere: la prima è il primo capitolo, di 79 pagine, ed'è una delle cose più belle della letteratura russa; la seconda è il resto del romanzo, che è un immenso appunto, non riveduto, solo in parte ricorretto, e che, in quanto tale, ha pagine bellissime, degne della prima parte, ma è debole strutturalmente, risulta spesso confuso, ripetitivo e anche oscuro: difetti che sarebbero intollerabili per un lettore comune (non magari per un critico filologo), ma che nel caso di Platonov sono sorretti da una tale grazia, da una tale meravigliosa e squisita «povertà di spirito», che queste pagine si leggono comunque con amore

Il primo capitolo *Origine di un maestro artigiano* è, se si vuole, la storia dell'infanzia di Platonov e il suo apprendistato, sia pure trasposto in altri personaggi, analoghi, certamente, al Platonov bambino e adolescente. Ma non si tratta affatto di un'opera autobiografica. Cominciando a leggere questo libro privi di notizie, non si immaginerebbe mai che si tratti, neanche in minima parte, di autobiografia. Non c'è proprio l'atmosfera del ricordo d'infanzia. Per me, che avevo appena finito il libro dell'anonimo pellegrino russo, coi suoi viaggi religiosi per la steppa e i villaggi della Russia del secolo precedente, leggere il libro di Platonov era come continuare la stessa storia: lo stile – da povero e primitivo, pieno dell'innocenza popolare che riempie il mondo della sua limitatezza pur lasciandone intatta l'infinita e inconoscibile vastità – si fa colto e raffinato. Perché Platonov è prima di tutto un grande letterato. Va bene, ha il dono di essere esaustivo, qualunque frase egli dica si presenta come l'unica possibile; e va bene, anche la «scrittura anni Venti», parcamente da lui adottata, gli facilita questo compito di compiutezza rappresentativa, di sinteticità vibrante e leggera. Ma a questo dono e a questa scelta culturale naturalmente felice, egli aggiunge

la pazienza dello stilista, che non lascia nulla di sospeso o approssimativo, ma porta avanti tutto, fino alla massima rifinitura. Non si pensi tuttavia a una rappresentazione figurativamente precisa, esatta, tutta in luce, della realtà. No: Platonov non mette la sua abilità al servizio dell'evidenza, della stesura paziente delle tinte, della campitura impeccabile: egli al contrario ama una vaga nebulosità, la sospensione, la sfumatura. È un cechoviano, ma non dipinge le sue «atmosfere» *en plein air*, come un impressionista – benché agli impressionisti la sua derivazione cechoviana per natura lo apparenti. Egli è un pittore da studio, perché il segno della sua abilità suprema consiste in quel pulviscolo steso sopra le cose, quella velatura o grigia o d'oro, di cui sono capaci solo i maestri più grandi, e che è impossibile dire come tecnicamente sia ottenuta.

Il villaggio descritto da Platonov è tutto, sempre immerso in questa polvere misteriosa, che scherma l'intera realtà visibile, case, cielo, steppa, fiume, persone. Niente di più contrario allo stile popolare, benché, ripeto, la «scrittura anni Venti» faccia pensare magari anche a Babel', coi suoi colori puri, come stesi su vetro. Eppure, ripeto, il villaggio descritto da Platonov è lo stesso descritto – con colori appunto puri, ingenuamente stesi su vetro – dal pellegrino anonimo del XIX secolo. L'esperienza dal basso che sia Platonov sia quel contadino (per citarne uno fra i tanti) hanno fatto del villaggio della steppa, risulta identica: ma, ciò che è miracoloso, è che Andrej Platonov sembra giunto a quel villaggio dall'alto, già in possesso del privilegio della cultura e del più assoluto rigore stilistico.

Ecco perché nel suo racconto non c'è nulla di autobiografico: la sua reale esperienza dal basso (continuiamo a chiamarla così), è stata trasfigurata fino alle radici da una esperienza di estraneo, che trasforma la estraneità in affettuoso possesso. Di quel villaggio le qualità più profonde sono due: la stabilità e la precarietà. Esso è

eterno e immutabile, ma, nel tempo stesso (alla prima carestia, alla prima voglia di «muovere i piedi» verso lo sconfinato mondo della steppa), esso può venire abbandonato senza rimpianto, come se fosse qualcosa di finito, di decaduto, senza più importanza. Questa doppia natura del villaggio natale, fa sì che il tempo che vi scorre sia un infido arbitrio, un sogno. E infatti la qualità più bella del racconto, che oggi chiameremmo corale, di Platonov, è il succedersi aritmico e completamente sognato del tempo. Nel raccontare ora una cosa riguardante un personaggio ora una cosa riguardante un altro personaggio, Platonov rinuncia alla logicità del racconto, e quindi del tempo. Una sola annotazione assoluta basta a riempire un anno di vita; mentre una breve «scena di vita» può richiedere una lunga, accurata descrizione, pur sempre leggerissima. Ma non è solo questione di sproporzione: si tratta di una libertà narrativa, di montaggio, che sembra essere una scoperta solo recente. Il racconto di Platonov pare svolgersi seguendo le stesse regole – deboli, lente, piene di dolci lacerazioni – che regolano il passaggio delle nuvolaglie estive.

Il racconto Primo si muta d'improvviso nel racconto Secondo, cioè nel romanzo satirico, che però – come notava Gor'kij negativamente – facendoci una brutta figura – resta lirico, continua a partecipare della vagante natura delle nuvole... Tutto accade dopo che il protagonista Saša, di ritorno alla casa del padre adottivo, incontra Sonja, in una scena che sembra inquadrata da Pudovkin. Fin lì restiamo allo struggente racconto realistico – nato dalle esperienze stesse di Platonov – immerso in quel sospeso pulviscolo stupendamente grigio che fa venire le lacrime agli occhi. Di colpo, ripeto, quando il rapporto tra Saša e Sonja sembra incanalato per le vie eternamente prevedibili del racconto d'amore, Saša, quasi in sonno, come un sonnambulo, abbandona Sonja nel villaggio dove fa la maestra.

E così comincia la sua donchisciottesca avventura satirica.

Incontra il cavalier Kopënkin, sul suo cavallo da tiro Forza Proletaria, che se ne va in giro per la steppa, appunto come Don Chisciotte, a fondare il comunismo: e Saša gli si affianca, non come un Sancho Panza, ma come un compagno intellettuale.

È a questo punto dunque che comincia il libro mancato, fatto di appunti iterativi, in cui nulla è portato a compimento: né la funzione donchisciottesca di Kopënkin, né quella da ideologo leninista di Saša, né quella di nessun altro dei personaggi emblematici i cui incontri costituiscono la serie delle avventure. Come è debole e impreciso il colpo di scena della fuga di Saša da Sonja, così tutti i seguenti fatti nuovi si succedono secondo una logica che elude i luoghi dove gli effetti nascono dalle cause. Ogni cosa è appena accennata, o data per avvenuta. Continua, così, è vero, lo svagato montaggio della prima parte del libro, ma è ora applicato a un racconto satirico e simbolico che avrebbe avuto soprattutto bisogno di un montaggio a effetti, fatto di passaggi netti, non di sfumature.

Tutto invece si svolge ancora come il dipanarsi lieve e silenzioso di una nube: i fatti si succedono ai fatti, come la forma di una nube diviene un'altra forma, secondo il capriccio di un vento che la spinge e la sfrangia, certamente secondo un disegno preciso, che rimane però continuamente inespresso. Questo raccontare per piccole cose, per personaggi costruiti senza forza – delegando a ogni personaggio nuovo che compare la funzione di portavoce dell'autore, con l'annesso lirismo (sempre di altissima qualità) – fa sì che questo romanzo prefiguri certo neorealismo, per esempio quello corale di Rossellini nell'episodio sulle foci del Po, o, forse meglio ancora, quello che adotta un certo surrealismo bonario e ironico, come in *Miracolo a Milano*. Il finale, ambiguo, in cui Saša, come portato da un itinerario di sogno – dopo l'esperienza co-

munista extravagante e satirica nella surreale città di Čevengur – ritorna al suo villaggio, e scompare nella palude in cui era annegato suo padre, ritrova l'assolutezza e la bellezza compiuta delle prime pagine. Tutta questa Seconda opera del libro di Platonov va ricostruita, e praticamente risceneggiata, con grandi tagli, nella nostra memoria. Ma molte cose vi restano da sé, con la prepotenza coesiva delle cose poeticamente indimenticabili. È difficile che non ci sia una pagina dove non si avverta, come viva e presente, la stessa voce narrante – in brevi osservazioni ridondanti, che sono il meglio – di quell'adorabile poeta che è Platonov.

Des Esseintes era un personaggio-chiave della critica ermetica, negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta. Come un Convitato di Pietra entrava e usciva misteriosamente dalle pagine critiche – in cui si discuteva ossessivamente del rapporto tra letteratura e vita – come evocato da una volontà perversamente allusiva. Quanto mi ha fatto soffrire questo emblematico Des Esseintes da ragazzo!

Ora il libro di Huysmans, *À rebours* (*Controcorrente*), di cui Des Esseintes è l'eroe, viene ripubblicato in una traduzione di Sbarbaro del 1944. Ed ecco l'occasione per regolare i vecchi conti con questo Des Esseintes.

À rebours è contemporaneamente due libri: il primo libro è un romanzo, il secondo è un diario intellettuale, o, meglio ancora, letterario. Del primo libro, o romanzo, il protagonista è Des Esseintes, del secondo libro, o diario letterario, il protagonista è l'autore stesso, Huysmans. Non c'è identificazione possibile tra Des Esseintes e Huysmans, tra il protagonista e l'autore: il confine che separa nettamente l'opera di fantasia dall'opera autobiografica non consente confusioni e intromissioni. Di qua c'è Des Esseintes, di là c'è Huysmans.

Il libro Primo – o romanzo – di cui è costituito *À rebours* è un libro mediocre, datato, che ha fatto il suo tempo e che si presenta come un piatto relitto.

Nessuno lo leggerebbe, se non contenesse, sovrappo-

sto, il libro Secondo, o diario. Esso è scritto come un libro di divulgazione o come un'opera catechistica: la sua lingua è quella che i linguisti chiamano referenziale, cioè puramente informativa. La pagina di tale romanzo consiste infatti in una serie di informazioni: informazioni sulla nascita, sugli avvenimenti dell'infanzia e della giovinezza di Des Esseintes, sul suo trasferimento dalla provincia a Parigi, sui suoi sperperi ecc. Informazioni che sono date però col tono vagamente pomposo e vagamente ricattatorio di chi parla di una persona assolutamente importante, i cui atti sono *res gestae*. Si tratta, infatti, di un «Superuomo». (Non si dimentichi che l'anno in cui esce *À rebours*, 1884, è lo stesso in cui esce *Così parlò Zarathustra*.)

Le informazioni sulla vita pratica e le «scelte» di tale Superuomo, sono date, ripeto, in uno stile medio: quello, per capirci, di un Flaubert piatto e banale, coi suoi passati remoti storici, che immobilizzano il recalcitrante lettore in uno stato di obbligatoria venerazione per ciò che «accadde» a tanto protagonista. Ma, nel caso specifico di Huysmans, cioè nel 1884, tale stile assolutamente medio non poteva non essere anche quello dei romanzi naturalisti e delle opere scientifiche. L'inimitabilità della vita del Superuomo veniva stranamente a somigliare all'ineffabilità della vita dell'uomo qualunque, che i romanzi veristici cercavano di riprodurre, senza tentarne che timidamente la mimesi linguistica.

Ecco: in *À rebours* non c'è assolutamente «mimesi» del linguaggio (è da supporre) supremamente raffinato del Superuomo. L'autore si assume il semplice ruolo di cronista, di referente: mescolando banalità ed enfasi. È su questa strada che Huysmans per esempio prefigura – fino ad esaurirlo, sostanzialmente – D'Annunzio: lo sciatto D'Annunzio dei romanzi, salvabili solo per quel poco che c'è di ridondante (soprattutto paesaggi) scritto dal D'Annunzio *en poète*.

Dunque Huysmans non ha «rappresentato» Des Esseintes e il suo mondo; e in fondo non l'ha nemmeno descritto: l'ha semplicemente enunciato. Perché? È una sua oggettiva impotenza rappresentativa, espressiva, oppure è un calcolo?

Comunque – sia perché non l'abbia potuto, sia perché non l'abbia voluto – di Des Esseintes, Huysmans non ha fatto assolutamente un personaggio: ne ha fatto un nome: il nome di una maschera; il nome di una statua. Des Esseintes altro non è che un meccanismo, completamente alla mercé del suo autore, che permette all'autore di scrivere il suo diario culturale. Non c'è nemmeno una certa rassomiglianza tra i due: Huysmans non si è affatto curato di dare a Des Esseintes una psicologia; e quindi ha liquidato fin dal primo istante ogni possibilità di esservi sia pur vagamente riconosciuto. Ciò che si rassomiglia, anzi, è perfettamente identico tra i due, è la cultura. Huysmans ha inventato Des Esseintes per ragioni didattiche: egli aveva bisogno di un pretesto, il più possibile maneggevole, per esprimere i suoi repertori culturali, le gerarchie dei suoi valori. Il Superuomo, docile come un burattino, si lascia muovere dalle mani frettolose del suo agiografo, che gli attribuisce approssimative vicissitudini ed esigenze, tanto per avere delle scuse per stendere la sua *summa*: così se ha bisogno di descrivere un arredamento, gli fa decidere di mettere su casa; se ha bisogno di descrivere le sue preferenze in fatto di musica, gli fa venire una malattia nervosa che si manifesta anche in disfunzioni acustiche, con misteriosi suoni e rumori alle orecchie, ecc. Huysmans non si cura nemmeno per un istante di dare un minimo di libertà alla creatura che la sua fantasia ha inventato, con lo stesso brutale disinteresse per essa che qualunque contenutista ha per i suoi pretesti puramente ideologici.

Come per descrivere un personaggio-pretesto, un Superuomo meccanico, Huysmans non ha avuto bisogno

di far ricorso a nessuna tecnica di stile – se non a quella, impersonale, che regola la pura e semplice comunicazione – così anche per esprimere la *summa* della sua cultura e del suo gusto («Bibbia del Decadentismo» è stata chiamata) Huysmans non ha fatto alcuno sforzo espressivo. Il suo unico canone sembra essere, anche in questo, una certa sciatta chiarezza. Egli insomma, non è agiografo solo del suo fittizio Superuomo, ma è agiografo anche della propria cultura.

Vinto il fastidio che dà a noi posteri tanta rozzezza di stile, e andando avanti con la lettura, la «cultura» di cui Huysmans fa diligentemente il computo, ci appare un po' alla volta come un fenomeno assolutamente straordinario.

Ciò che naturalmente più colpisce è la sua sostanziale attualità. Possibile, ci chiediamo, che in novant'anni non sia cambiato sostanzialmente nulla, nell'entropia borghese? Il meccanismo Des Esseintes è il meccanismo di un borghese anti-borghese, che si suicida attraverso l'autodistruzione per eccesso della propria cultura. Si trova in un momento della storia in cui l'albero genealogico della tipologia borghese si dirama in due tronconi: in fondo a uno di questi tronconi si trova il cartellino col nome di Hitler, in fondo all'altro si trova il cartellino segnaletico degli *hippies*. La cuginanza tra questi due fenomeni che noi consideriamo erroneamente opposti e inconciliabili (nazismo e democrazia formale) consiste nel fatto che in ambedue i casi una forza diabolica e autopunitiva nasce dalla Ragione borghese, e si lancia su di essa per distruggerla. La coesistenza dell'SS e dell'*hippy*, benché ancora tutta *in nuce*, inarticolata, inespressa, è perfetta in Des Esseintes.

Un critico profeta, leggendo *À rebours*, avrebbe potuto prevedere tutta la storia culturale futura, coi suoi fenomeni contraddittori e i suoi esiti pragmatici: come un

rozzo congegno esplosivo che avrebbe dovuto esplodere a intervalli, nel corso di un secolo.

Il *Manuale del Contestatore Decadente* scritto da Huysmans (lo chiamo manuale anziché Bibbia, con riferimento al libretto di Mao), come tutti i fenomeni veramente pericolosi, ha un'aria inoffensiva e innocente. Des Esseintes, in un tempo ipotetico, avrebbe benissimo potuto rinunciare alla sua staticità, uscire dal suo son tuoso eremo e andarsi a iscrivere al Pcf. Oppure decidere tutto a un tratto di diventare nazista, e organizzare un campo di sterminio. Oppure ancora di considerarsi estremista, e fare non solo del verbalismo estremistico, ma compiere anche azioni estreme. Egli è un letterato «puro», dunque innocuo e sedentario, ma la sua dissociazione – almeno verbale – dal mondo borghese è così totale che basterebbe un minimo a rompere l'equilibrio tra contemplazione e azione.

Ad ogni modo Des Esseintes, per il momento, se ne resta seduto, a occuparsi del suo arredamento, dei suoi quadri e dei suoi libri, e insomma di tutto ciò che, facendo della sua vita una vita inimitabile, fornisce a Huysmans il pretesto per il suo manuale. Quanto ad arredamento e ad arte figurativa, egli si dimostra sorpassato e quasi ridicolo. È vero, la sua femminile venerazione per Moreau e Odilon Redon, può essere in parte recuperata, magari attraverso il Kitsch: ma che disastro se si pensa che proprio in quegli anni il suo adorato Baudelaire aveva scoperto, come un'immensa rivoluzione all'aria aperta, l'Impressionismo! Le cose vanno molto meglio, anzi, benissimo, a proposito della letteratura: le pagine di Huysmans sulla letteratura del Basso Impero (dopo le mirabili stroncature dei classici, da Virgilio a Tacito) sono stupende; e altrettanto stupende quelle sulla letteratura contemporanea (eccellono su tutte le paginette sulla metrica di Verlaine): non uno dei giudizi di Huysmans, e delle paro-

le, del «gergo» con cui li esprime, andrebbe oggi ritoccato o riveduto.

Ma nel momento in cui il Superuomo meccanico Des Esseintes viene enunciato nell'atto di occuparsi direttamente dei suoi libri (o anche delle sue collezioni di vini, di profumi, di colori ecc.) ecco che ci viene riservata un'altra grossa sorpresa, da ascrivere stavolta all'ordine dei futuribili. Des Esseintes è anche, e forse soprattutto, *un tecnico*. Cioè il suo amore per il valore delle cose è superato dall'amore per le cose stesse, che egli sa manovrare con abilità e competenza, appunto, di tecnico.

Anzi, proprio questo pare essere il suo sbocco reale. Ancora una volta Huysmans è stato – assurdamente – profetico. Non marxista, non nazista, non estremista avrebbe potuto dunque potenzialmente farsi il letterato borghese, idealmente candidato suicida, Des Esseintes: ma tecnico.

È per queste qualità involontariamente profetiche che il libro di Huysmans (a parte le pagine di critica letteraria, così semplicistico, datato e povero) resiste al tempo? No. C'è ancora un'altra sorpresa. È solo un poco alla volta, e nella seconda metà del libro, che il lettore si accorge che Huysmans col suo eroe è in un rapporto di distacco umoristico (benché inarticolato e magmatico come tutto il resto). Il primo sospetto lo si ha nella descrizione di un terribile mal di denti, e del conseguente strappo del dente colpevole ad opera di una specie di macellaio in un vecchio quartiere di Parigi. Questa scenetta è evidentemente detratta dalle esperienze personali di Huysmans, fa parte cioè del libro Secondo, o diario: ma il fatto che venga sussunta – in tutto il suo squallido e ridicolo realismo – al livello del libro Primo, e attribuita al Superuomo, non può non avere degli anomali effetti comici. Da quel punto si comincia a pensare che *À rebours* sia anche un fumetto a puntate (una puntata dedicata all'arredamento, una ai profumi, una alla tap-

pezzeria ecc. ecc.) il cui protagonista è un Superuomo a cui vanno tutte male, ed è costretto ogni volta a restare con un palmo di naso. Si veda per esempio ancora l'episodietto in cui il Gran Conoscitore, l'Intenditore di ogni Raffinatezza, il Calcolatore intangibile di delizie la cui realizzazione è disprezzo per ogni misero mortale, soffrendo atrocemente per il gran caldo estivo, non sa ricorrere ad altro rimedio che succhiare un pezzetto di ghiaccio, che poi gli fa venire il mal di pancia... O un altro episodio ancora: quando Des Esseintes, osservando la sua grossa tartaruga scura, contro una tappezzeria a sua volta scura, decide che ci sta male, e le fa fare quindi un rivestimento consistente in una corazza d'oro, tempestata di pietre dai nomi rarissimi, e, non appena tutto questo, tutto così ben calcolato, è pronto, la tartaruga, accidenti, muore.

Cosa significa questo distacco umoristico dell'agiografo dal suo eroe? Significa che Huysmans viveva una nevrosi analoga a quella così comicamente enfatizzata nel Superuomo, e che quindi tra lui e la vita c'era un vuoto riempito da scetticismo o da pensiero ossesso e inarticolato. Huysmans finirà, tradizionalmente, col convertirsi, e diventare uno scrittore cattolico. Anche questo tradimento del mondo e della storia, si rivela, almeno fino a questo momento, profetico. Credo che non ci sia uomo di cultura oggi che non si senta profondamente scosso e rimesso, magari inutilmente, in discussione da parole come queste: «... quando il tempo in cui l'uomo di talento si trova forzato a vivere è stupido e piatto, l'artista, anche a propria insaputa, è assillato dalla nostalgia di un altro secolo... sente sorgere in sé e sbocciare una confusa brama di emigrare... S'affacciano in lui reminiscenze di cose e persone estranee alla sua personale esperienza: finché l'ora scocca che a forza egli evade dal reclusorio del suo tempo per aggirarsi in piena libertà in un altro tempo...».

Mary McCarthy, *Uccelli d'America*

Rare volte succede quello che succede leggendo il libro di Mary McCarthy *Uccelli d'America*: rare volte, cioè, succede di non capire che libro si sta leggendo. Avrei dovuto tenere un «diario di lettura», scrivendo con diligente progressività ciò che il libro mi appariva – o ciò che io congetturavo volesse essere – o, meglio ancora, il genere in cui io cercavo finalmente di catalogarlo mano mano che procedevo con la lettura.

D'altra parte poche volte succede che un'opera sia così uguale a se stessa, scritta con la stessa mano, dalla prima pagina all'ultima, come dettata da una volontà la cui principale determinazione sia quella di non cambiare nulla, di non spostarsi di un millimetro dalle norme uniformatrici della scrittura. Per esempio: evitare qualsiasi punta espressiva, sia verso l'alto che verso il basso: il grafico del libro deve essere una linea orizzontale appena mossa; ogni cosa deve essere riferita solo se perfettamente assimilata, *mai in progress!* Sia il sentimento sia l'interpretazione critica devono essersi perfettamente stabilizzati nella coscienza del referente; il quale si deve dunque collocare *molto dopo* non solo che gli avvenimenti sono successi, ma anche *molto dopo* che sono stati interpretati; il ricorso alle allocuzioni cautelative e umoristiche deve essere incessante: nessuna allocuzione improvvisata, come del resto nessuna trasgressione alla grammatica e alla

sintassi: nessuna! Neanche il più lontano sospetto di una cosa simile deve aleggiare sulla pagina.

Una grande rivista americana, o anche un grande giornale, richiederebbe ai suoi collaboratori proprio tutto questo: una regolamentazione stilistica proprio di questo tipo.

La McCarthy esibisce dunque una «scrittura» giornalistica, ma così sicura di sé, piena di una così lucida determinazione di esserlo, da diventare quasi «materica», per il processo diametralmente opposto a quello per cui si definisce «materica» una scrittura: invece che il disordine grondante del magma, qui c'è l'ordine asettico del prodotto.

È questo l'enigma contro cui – come contro una parete bianca e lucida – il lettore – come un insetto impazzito – batte continuamente il capo.

Verso la metà del libro, comunque, l'idea che se ne ha è questa: si tratta di un «poema in prosa»: ma questa prosa, al contrario di quella dei «poemi in prosa», non è poetica: è prosa veramente prosa, proprio quella che si chiama prosa: la prosa, appunto, dei giornali.

Quanto al contenuto di questo «poema in prosa» si pensa (sempre verso la metà del libro) che sia un «ritratto» pragmatico del pragmatismo americano: una profonda identificazione, per simpatia o concordanza elettiva, tra ritrattista e oggetto ritratto. La serie di cose o azioni in cui consiste la pienezza autosufficiente del pragmatismo si trasforma in una serie di cose e azioni «scritte» secondo un modello di stile che fa parte anch'esso di quell'auto-sufficienza pragmatica. È vero che non è possibile che non ci sia un «distacco» – del resto teorizzato e diligentemente applicato – tra la scrittrice e il pragma che essa descrive: ma anche questo distacco è un distacco pragmatico... Così come resta pragmatico ciò che contraddice al pragmatismo (nella realtà e in questo libro): ossia l'imperativo categorico, Kant.

È appunto verso la metà del libro che prende corpo – come se fosse una scoperta del lettore – questa umile ipotesi: nel «poema in prosa-prosa» della McCarthy, il contenuto è un dramma che si svolge tra un eroe pletorico e immenso, il Pragmatismo, e un eroe minimo ed essenziale, l'Imperativo Categorico: e tutto questo dentro la Coscienza di un ragazzo, figlio di un'americana e di un ebreo italiano (divorziati).

Senonché, dopo un po', ci accorgiamo che Kant – questo antagonista invisibile, dalle rare e decisive apparizioni – viene pragmatizzato anch'esso! E come? Attraverso l'idealismo. Che non è l'Opposto del pragmatismo, ma semplicemente l'altra faccia. È quello – per capirci – che consente a certi americani di essere pacifisti, di appartenere (nel 1964) allo Sncc, di lottare contro l'*establishment* di un potere *quasi* fascista, senza per questo cessare di essere americani.

Peter – il ragazzo protagonista – non vivrebbe dunque un dramma, ma una perpetua e insanabile crisi di coscienza. La stessa che ha vissuto la borghesia dei suoi padri, razzista e imperialista, ristabilendo l'equilibrio rotto dal cinismo e dalla brutalità dei commerci prima, dell'industrializzazione poi, attraverso l'invenzione dell'onestà (il protestantesimo, il puritanesimo, ecc.).

Tutto questo, ci pare essere una nostra scoperta, leggendo il libro: ma alla fine, nell'ultima pagina, *proprio nell'ultima pagina*, come nei romanzi gialli (pagina peraltro stupenda), veniamo a sapere che tutto questo era stato progettato e calcolato dalla McCarthy: e che l'ombra di Kant, sedendosi ai piedi del letto di Peter febbricitante per il morso di un uccello, assume una funzione strettamente pragmatica annunciando a Peter la «morte della Natura».

Dunque? Un libro che noi, nell'ambito italiano, chiameremmo naturalistico, una sconfinata (374 pagine) *tranche de vie*, si rivela improvvisamente come allegori-

co o, almeno, sostanzialmente metaforico? Ma non ne ha le dimensioni, il corpo, il carattere, il tono, le proporzioni, la *suspense*: niente, accidenti!

Alla fine, rivedendo tutto il corso del libro alle nostre spalle, ricostruiamo, è vero, il senso della metafora: ma mentre questo senso, pagina per pagina, veniva indirettamente descritto nella infinita varietà degli eventi, ci sembrava profondamente significativo, anche se modestamente individuato attraverso il senso comune (condiviso dall'intera *intelligencija* internazionale), alla fine, tale senso (la morte della Natura causata dall'industrializzazione totale), ci interessa forse meno, appunto perché ormai *res communis omnium*, come il mare (inquinato). Ci interessa invece di più, il grande corpo giacente del romanzo che abbiamo percorso per giungere a questa conclusione: e ci interessa proprio per la sua ossessiva precisione di informazioni esistenziali (troppa, per essere giornalistica, anche se puntigliosamente scritta secondo i canoni della prosa giornalistica, cosa che la rende stranamente ambigua e forse un po' delirante).

L'interesse per il lungo corso di questa storia, si ramifica in due sezioni: la prima riguarda la madre (la fata Rosamund), la seconda il figlio (Peter). Ma, poiché il libro riesce – anche in tal caso misteriosamente – a costituirsi in universo, con la sua coesione interna di fatti e soprattutto con il suo «tempo», ecco che la sua prima parte (il mitico periodo di Rocky Port vissuto in intimità dalla madre e dal figlio) finisce con l'apparire oggettivamente lontana, magicamente sfumante nella preistoria. Così, respinta laggiù, in quegli anni, reclusa nei ricordi che vanno sbiadendo e facendosi idillici rispetto alla Realtà (che si trova sempre brutalmente nel presente), Rosamund finisce effettivamente con l'interessarci di meno. E di lei resta, come un incubo simpatetico, la sua ossessione a cercare nei negozi i vecchi oggetti e i vecchi cibi che non si trovano più (la Natura è morta).

Come faccio, ora, a dire – a proposito di questo romanzo che non è né *L'educazione sentimentale*, né l'*Ulysses*, né, più modestamente, *Le grand Meaulnes* – che Peter è un personaggio straordinario? È possibile costruire un grande ritratto con del materiale corrente e di poco pregio? È conciliabile una grande figura letteraria con una letteratura (coscientemente, sia pure) giornalistica?

Fatto sta che Peter viene piano piano fuori come una persona carica di un potenziale assolutamente raro di realtà. Forse è il punto di incontro tra realtà pragmaticamente vissuta e realtà pragmaticamente «scritta». Peter è esattamente come se l'avessimo conosciuto; fisicamente visto e osservato. Il pragmatismo da cui è fatalmente condizionata consente alla McCarthy di scrivere una «cronica» – slentata, dilatata, piena di prosaica cultura «alta», fin che si vuole – ma il cui risultato è quello di rendersi tramite delle cose e delle persone, che rivivono nell'immaginazione del lettore quasi a prescindere dalle pagine che le testimoniano. La McCarthy ha girato per l'America e l'Europa degli Americani, un po' come Salimbene ha girato per la Pianura Padana.

Così questo Peter – come è fisicamente, come agisce, come veste, come parla, come si *comporta* – è vivo, fa parte di una esperienza esistenziale, più che di una esperienza letteraria.

Inoltre, trattandosi di un personaggio abbastanza eccezionale ed emblematico (è mezzo ebreo-italiano, e quindi un «diverso», educato in una famiglia che è all'opposizione per ragioni ideali, rigidamente puritane), ed essendo, insieme, estremamente comune, nel senso che non ha qualità tali da distinguerlo da una massa o da una categoria, ecco che, entrando in lui – nella sua interiorità divisa, che non monologa, ma discute drammaticamente con se stessa – entriamo nel meccanismo di un enigma.

Le persone come Peter sono infatti le più sconosciu-

te: appunto perché non sono massa piccolo-borghese o operaia, e non sono *élite* (o, almeno, non sono *ancora élite*): ma sono l'esercito fluttuante di «anime belle» (con tutto il rispetto dovuto alla loro sensibilità e al loro ingenuo rigore) che determinano – malgrado le loro eterne sconfitte – l'opinione pubblica, e rendono possibile l'esistenza di una «cultura» alta, di un'arte, di una letteratura. Sono i «lettori», sono coloro ai quali un intellettuale si rivolge, e che egli riconosce come fratelli per tutta una serie di caratteristiche che glieli accomunano, mentre, appunto, le caratteristiche che li rendono diversi – e spesso moralmente migliori di lui – gli sfuggono: essendo enigmatico il mescolarsi di interessi sinceramente eccezionali con una vita «comune», umilmente anonima.

La vita dell'adolescente Peter viene raccontata attraverso un'accumulazione di episodi, ognuno dei quali sembra non essenziale, benché l'autrice lo racconti «alla perfezione»: ma il motivo per cui essa privilegia certi episodi (quelli che compaiono nel libro) rispetto ad altri (che non compaiono) sembra inconsciamente essere costante e regolare: quello di descrivere la solitudine di Peter. L'educazione sentimentale del ragazzo – che con eroico scoutismo affronta tutto ciò che ritiene suo dovere affrontare, *come qualsiasi altro* – è un'educazione alla stabilizzazione della sua figura di «diverso» (malgrado la sua innocente normalità che fa venir voglia di abbracciarlo, con quella sua magrezza e quel suo nasone da ebreo). Voltandosi indietro, a guardare la serie di episodi – che, stranamente sterminata, si stende alle spalle del lettore che ha finito il libro (nel giorno del primo bombardamento del Vietnam del Nord), con l'incerta intenzione di fare un consuntivo – ciò che appare è una lunga atrocità vissuta dal protagonista con una «buona volontà» che stringe il cuore.

La letteratura italiana recente si è arricchita di un prodotto che può essere sia goduto come una aggressiva squisitezza, sia rifiutato come una cosa fuori tempo. Si tratta di un libro che pare in un primo momento dovuto a un artigianato corrente: il *Kitsch*, i coloracci sanguinosi del tardo-decadentismo, la sanguigna dei rifacimenti, il vezzo avanguardistico, le movenze femminee della *sensiblerie*, la furbizia demoniaca della soluzione puramente letteraria; ma ci si accorge poi che si tratta invece di artigianato di prima qualità (e indice quindi di un'alta moralità intellettuale): l'orchestrazione imparata su modelli letti «criticamente», l'alternarsi astuto della chiacchiera fatua e del gioco, coi silenzi in cui la sospensione e l'omissione sono cariche di un febbricitante senso tragico della vita, un'invasata ispirazione che non elude un attimo le premesse create dalla disarmonia e dalla dissonanza...

Enzo Siciliano ha finto di ritrovare questo libro in una casa di campagna, tra carte polverose e dimenticate. In uno squisito e civettuolo *Placet* racconta questa avventura del ritrovamento, ripetutasi mille volte dalla classicità al romanticismo e al tardo-romanticismo, e sempre eccitante: soprattutto per suggerire osservazioni metalinguistiche dette e non dette. Siciliano esegue il suo pezzetto introduttivo alla perfezione: è un lieve quartetto d'archi, che imposta il tema quasi didascalicamente.

Il tema è quello del *pastiche*.

Ci prepariamo dunque a goderci questo *pastiche*, quasi già immaginando di che si tratta.

Ma Siciliano, invece, delude tutte le nostre attese: creandone subito delle altre, che nascono da quel *pastiche* – di natura completamente diversa – che egli aveva progettato.

Ecco infatti che il quartetto, dopo un attimo d'interruzione, comincia con le dissonanze, e – creando una greve e quasi stucchevole atmosfera tardo-romantica, appunto da *pastiche* risaputo – vi inserisce temi e tecniche imprevedute, che gettano il lettore in uno stato di smarrimento, e lo pongono davanti a un enigma così composito che dapprincipio sfugge ad ogni sondaggio e confonde le possibilità degli interrogativi da porsi davanti ad esso.

Non si sa, in realtà, *che cosa dover capire*.

Nella prima scena del tradimento coniugale di Rosa, con un bel giovane sconosciuto, nudo dietro una siepe, il lettore non ha altra reazione che una insospettata curiosità.

Poi piano piano, naturalmente, gli elementi del «rifiamento» tradizionale saltano fuori. Si tratta di un triangolo: Rosa, l'amante, il marito. Un triangolo sado-masochistico (ossia «d'amore e di morte»). Siciliano gioca così con il senso di colpa, la moralità repressiva, i calcoli alla De Sade del marito intellettuale, la passione che travolge la donna, la fuga degli amanti, l'aborto, l'egoismo del giovane maschio, la morte truculenta, lorda di sangue. E fornisce tutto questo di luoghi rigidamente canonici: la prima scena è, appunto, la serra; poi un *atelier*, dove lei, vestita da un attento costumista, dipinge un paesaggio lacustre; poi la casa in città del settecentesco marito; poi infine una baita sull' neve, dove, in un'atroce solitudine cimmerica, nell'allucinata tenebra d'un crepuscolo, il destino si compie.

Questa trama però – come pretesto per il *pastiche* previsto dal lettore – viene fuori solo in un brutale rias-

sunto: ma non è la reale struttura del *pastiche* progettato da Siciliano. Che andrebbe riassunta altrimenti, tenendo conto della sua pretesa fondamentale: quella cioè di non essere riassumibile.

Infatti tale struttura consiste in una serie di resistenze, di negazioni, di reticenze, di omissioni a quella trama «che si può brutalmente riassumere», con lo scopo di renderla «altra»: per definizione inspiegabile, o addirittura imparlabile.

Siciliano insomma tende a far credere al lettore che nient'altro che un allegro capriccio – dotato di caratteristiche non ancora catalogate – sia il segno dominante di questo racconto labile ed equivoco, costretto continuamente a salvarsi dal luogo comune (perché, all'alto livello in cui esso è scritto, è un imperdonabile luogo comune anche motteggiare il luogo comune).

Ora mi chiedo: perché Siciliano si è dato tanto da fare, si è gettato in questo delirio di sforzi fatti per nascondere altri sforzi, si è contorto in questi raggiri da volpe in fuga che altro pensiero non ha in testa che quello di far perdere le proprie tracce?

C'è forse una cattiva coscienza da nascondere nel fondo di quest'operetta?

E se è una cattiva coscienza, è una cattiva coscienza psicologica o una cattiva coscienza estetica?

Io credo che si tratti di una cattiva coscienza innocente: quella che la censura tacita secondo il più elementare schema psichico. Avvenuta la rimozione, il soggetto entra nel delirio delle sostituzioni che riempiono il posto lasciato vuoto da quel qualcosa che è stato rimosso; nel caso di Siciliano, data la complicazione delle sostituzioni, è da dedurre che quel qualcosa fosse appunto molto complicato.

Io direi, anzitutto, che Siciliano si è identificato nel personaggio femminile di Rosa «pazza e disperata»: e questo forse non senza coscienza dell'operazione. Su tale china,

egli non ha più conosciuto limiti. Ma poiché, pur sospettando della propria identificazione con Rosa, Siciliano non ne poteva certo ammettere poi la fenomenologia, e, insomma, i dettagli, ecco che egli si è creato una serie infinita di ostacoli: e prima di tutto, una società repressiva ottocentesca (da ciò il racconto «in costume»): questo primo ostacolo della repressione storica o oggettiva, dà un grande sollievo e quasi una grande gaiezza a Siciliano, che martirizzando e rendendo colpevole se stesso in Rosa, si permette nel tempo stesso la trasgressione, vista appunto – in un più illuminato contesto sociale – come giusta liberazione. Inoltre, se nel compiere la «grande colpa», Rosa è impedita, ecco che «la grande colpa» si suddivide negli infiniti rivoli delle «piccole colpe» (per esempio il primo istintivo cedimento), dove Siciliano può godersi tranquillamente la identificazione con la giovane sposa peccatrice: può cioè girare con l'ombrellino e godersi la contemplazione di un giovane che si asciuga nudo tra i fiori di una serra, ecc. Quando i rivoli delle «piccole colpe», confluendo, ricreano la grande colpa (la fuga con l'amante, l'aborto) ecco che Siciliano si autopunisce facendo morire Rosa nel modo atroce con cui muoiono i rei.

Ma Siciliano si identifica anche nel marito di Rosa. Se Rosa è il suo alter Ego, il marito è il suo alter Super Ego. La cui ambizione massima è quella di regolare – con la calma razionale degli eroi di De Sade – l'Es.

Illuso! Egli non sa di non essere altro che l'Autore in quanto Censore di se stesso: e che egli è prima permissivo con Rosa, e poi è duramente repressivo (sadico) con lei, perché questo è l'atteggiamento verso di lei dell'Autore. Spia di tutto ciò è la seguente circostanza del racconto: il marito, considerato esaurito il suo atteggiamento permissivo che gli ha consentito di manovrare razionalmente Rosa come peccatrice e quindi oggetto di contemplazione erotica, decide di passare alla repressione (cioè all'azione sadica diretta): cerca quindi di prendere Rosa e di chiu-

derla come sua prigioniera (prigioniera del mostro!) in uno sgabuzzino. Senonché Rosa riesce *inspiegabilmente* a sfuggirgli, grazie al fatto che l'azione si svolge in un corridoio che dà sulla porta d'uscita e sulle scale. Tutto questo altro non è – chiaramente – che la metafora dello scacco della Censura e della Libido che s'involava.

Naturalmente anche di questa identificazione con la propria Censura, Siciliano ha avuto parziale coscienza, tanto è vero che si è direttamente descritto – in quanto autore, Poeta – in questo marito intellettuale ma impotente, razionale ma inconsistente: facendone una propria caricatura.

L'unico personaggio oggettivo sembrerebbe l'amante, il giovanotto bruno e virile che, innocentemente, da maschio cui non si può resistere, e a cui non si possono che perdonare le sane voglie, fa cadere Rosa, trascinandola nella strada del disonore. Ma non è del tutto vero: anche in questo amante che è collocato all'esterno, nel mondo di fuori, oltre le muraglie dell'interiorità (in cui Rosa e il marito sono invece confinati per definizione) Siciliano opera una sorta di blanda identificazione. Si tratta di una identificazione narcisistica, stavolta. In lui Siciliano dilata e idealizza se stesso come oggetto d'amore, benché si fermi alla convenzione: si limita cioè a descriverlo come bellocchio, dotato di una buona voce tenorile (e gratificandolo di ciò che lo fa altro, disgraziatamente, rispetto a se stesso, cioè la grazia della normalità, della salute e dell'egoismo). Così in questo romanzetto pieno dei più abili, infernali ed eleganti sotterfugi formali, Siciliano vive la propria meravigliosa innocenza perduta (l'amante), la propria meravigliosa colpa carnale non consumata (Rosa), la propria morale sociale delusa (il marito) e infine il proprio martirio e la propria morte (di nuovo Rosa). Sotto la grossa crosta di mistificazioni in questo libro c'è dunque una profonda sincerità, che finisce col lasciare il lettore interdetto ed emozionato.

Dopo Verga e prima di Svevo, il più grande narratore italiano dell'Ottocento è questo Chelli che viene riscoperto e ripubblicato solo ora. Il merito è della casa editrice Einaudi e del critico Bigazzi: che però dovevano crederci di più, e non limitarsi a far uscire questa *Eredità Ferramonti* nella collezione «Centopagine». *L'eredità Ferramonti* non è una cosa preziosa, non appartiene a un tipo di *Kitsch* intelligente e poi è ben più lunga di cento pagine. In una edizione normale le pagine sarebbero state almeno trecento.

Il Chelli – come risulta dalla nota biografica – è vissuto al centro della vita letteraria romana, almeno in qualità di redattore di «Cronaca Bizantina» per gli ultimi decenni dell'Ottocento (intorno a lui c'erano dunque tutti, dalla Serao a D'Annunzio): ha quindi conosciuto dall'interno quell'epoca letteraria. Eppure egli è un uomo che pare non credere al valore della letteratura. Questo in quanto redattore di «Cronaca Bizantina». In quanto impiegato della *Regia dei Tabacchi*, pare credere ben poco anche nel valore dell'esistenza: che ha osservato con occhi inspiegabilmente privi di ogni pietà. Tradurre questa totale mancanza di pietà – ma senza ostentazione – nella scrittura è stata, si può dire, la sua sola regola formale: il suo solo principio di selezione linguistica.

Stilare, da questo punto di vista, un cartellino segnaletico, non è difficile. Gaetano Carlo Chelli ha adottato –

probabilmente senza crisi – la «scrittura 1880»: il narratore gestisce il racconto senza apparirvi – se non come amanuense anonimo – così che l'impresa pare andare avanti da sola: la lingua è referenziata: se talvolta si fa espressiva, non esce dalle regole di un'enfasi sdrucchiola tipica di quegli anni (gli eroi sono facilmente in preda a «frèmiti» «spàsimi», «pàlpiti»; le loro qualificazioni avvengono a base di «terribili», «pàllidi», «trèpidi»; perfino la loro azione è predicata proparossitonalmente attraverso elette enclitiche: «alzàvasi», «trovàvasi», «perdèvasi»). C'è una «mimesi» del linguaggio dei personaggi piccolo-borghesi, ma in quanto loro stessi avrebbero adottato, per scrivere, il linguaggio del narratore: che è dunque «franco». Non sono seguiti nei loro estremi dialettali, benché del problema ci sia nel libro precisa coscienza.

Appare il «discorso libero indiretto» con grande abbondanza (secondo appunto i canoni della «scrittura 1880»): anzi, si può dire che l'intero romanzo – eccettuate le didascalie che definiscono il tempo e il luogo dell'azione – sia un incessante seguito di «liberi indiretti». Ma si tratta di «liberi indiretti» tradizionali: semplicemente, anziché riportare i commenti interiori dei personaggi o i loro interventi nel dialogo, vengono tolte le virgolette e viene abolito il «che» del discorso indiretto, inglobando così nel testo monologhi interiori e battute; e attuando l'identificazione totale della lingua piccolo-borghese del narratore con la lingua piccolo-borghese dei personaggi. L'insorgere della voce viva del personaggio che commenta, anche nei momenti più vivaci non supera la discrezione di un campione della discrezione linguistica come il lontano postero Giorgio Bassani: «Non ammettevano che si lasciasse arrestare dallo scoraggiamento, lei! Del resto, non erano tutti pronti ad aiutarla?», commento indiretto che sembra preso da *L'airone*!

A sé, il materiale linguistico del Chelli è estremamente debole e insignificante: sembra appiccicato alla pagi-

na e continuamente sul punto di scrostarsi. Mentre è invece un elemento coesivo di rara potenza, che tiene insieme questa scrittura: cioè una funzionalità che non conosce ridondanze.

Tanto è vero che la nostra curiosità di conoscere «dal vero» la Roma di quegli anni – tra il '70 e l'80 – è continuamente delusa: l'autore si limita a riferire una toponomastica, che è rimasta la stessa: e soltanto quattro volte si decide a fare delle descrizioni di una mezza dozzina di righe: il fumo delle friggitorie nei pressi di via Banco di Santo Spirito; l'odore fangoso del Tevere nel quartiere di Campo dei Fiori; un temporale, piuttosto scenografico (in funzione però psicologica); e un mafaiano tramonto visto da via Gregoriana (in funzione emotiva, per il finale). Ma è nelle «descrizioni» e nei «paesaggi» che si rivela, quasi cosa a sé stante, il «valore» letterario della scrittura: e il Chelli appunto non crede in questo valore. Anzi, considera la lingua sostanzialmente impotente a esprimere la vita. Nella prima parte del libro appare per quattordici o quindici volte, riferito ad aspetti esistenziali della vicenda – soprattutto agli atteggiamenti delle persone, alle loro espressioni – l'aggettivo *intraducibile* (sostituito da un certo punto in poi da *indescrivibile* e *inesprimibile*). *Intraducibile*! Sì, la realtà fisica è intraducibile in lingua; l'autore non può che limitarsi a un referto, tanto approssimativo rispetto alla fisicità del reale, quanto critico rispetto al suo senso.

Va aggiunto a questo l'uso estremamente abbondante del verbo «parere» (esplicito e implicito): soprattutto riferito all'esternarsi dei sentimenti. Questo «parere» è il punto di saldatura tra la realtà interpretata attraverso il «libero indiretto» dei personaggi e la realtà riferita dall'autore stesso. Se un sorriso «pare» illuminare il volto di un personaggio, ciò è un fenomeno ambiguo o illusorio rapportato agli altri personaggi che scrutano la realtà; ma è anche un'allusione all'onniscienza del narra-

tore, che sa cosa c'è *realmente* dietro quel sorriso, e che tuttavia non vuole cessare di attenersi all'oggettività ch'egli stesso ha inventato, obbligandosi quasi a una specie di visività da *école du regard*.

Attraverso quel «parere» usato al passato remoto («parve»!) il Chelli ottiene due risultati ugualmente significativi: primo, «sfuma» il naturalismo verso l'ambiguo e l'ineffabile, svelandone l'impotenza e la sostanziale illusorietà (non esiste naturalismo); secondo, persegue, attraverso l'unico «trucco» artistico che egli si consenta, ciò che unicamente gli interessa di dimostrare (ché tutto il resto è nebulosità e chiacchiera): la qualità abietta della piccola borghesia italiana, vista senza alcuna giustificazione, senza alcuna consolazione, *senza alcun amore*. La «funzione» del romanzo è questa. Si tratta perciò, più che di un romanzo, di un saggio sceneggiato.

La protagonista umana del «romanzo» è Irene: in quanto tale, essa cede a certe convenzioni, e prefigura certe eroine «fatali». Il protagonista umano del «saggio sceneggiato» è Furlin (mentre Irene, qui, si identifica esistenzialmente con tutto il materiale del romanzo, è l'esistenza stessa come sostanza e come sfondo). Ma c'è un protagonista non umano, comune sia al «romanzo» che al «saggio sceneggiato»: è il «possesso». Si tratta quasi di un elemento metafisico che fa deperire o ingloba tutti gli altri elementi. È in base ad esso che il Chelli può raggiungere l'assoluto rigore linguistico e l'assoluta funzionalità strutturale del suo libro. Non esiste infatti al «possesso» nemmeno la più mera possibilità di alternativa. E non si tratta del «possesso» verghiano, reso epico dal suo fondo popolare e contadino: si tratta di un «possesso» la cui unica epicità consiste nel Male, perseguito senza tentennamenti faustiani: con lo stesso rigore con cui un santo perseguirebbe il Bene. Chelli questo lo sa; anzi è l'unica cosa che sa. Non ammette attenuazioni o giustificazioni storiche. La borghesia è ormai divenuta

ai suoi occhi un fenomeno oggettivo e a sé stante: un universo. La luce di questa coscienza si proietta su tutto il libro. Che è dunque costruito con la logicità di una dimostrazione (logicità così spietata che finisce con l'essere poeticamente trascinante). La lunga manovra di Irene per giungere in possesso dell'eredità del suocero, e la lunga manovra – più sotterranea ancora – del cognato Furlin per togliere a Irene tale eredità, sono sceneggiate in modo strabiliante; la serie delle cause e degli effetti è concretata in una serie di scene «concluse», ognuna delle quali finisce quasi musicalmente con una nota lunga (l'architettura ricorda un po' *Le ambizioni sbagliate* di Moravia), e contiene già in sé, come effetto, il colpo di scena del capitolo seguente: colpo di scena a cui la logicità perfetta toglie gli effetti facili e ne preserva la grazia naturale della rappresentazione.

Ora questo libro così straordinariamente sceneggiato, sia secondo la funzione del romanzo (la conquista da parte di Irene dei due fratelli maschi, attraverso l'amore, della sorella attraverso una infida amicizia fondata sull'omertà, e infine del vecchio padre, in un'avventura erotica senile stupendamente descritta), sia secondo la funzione del saggio (la totale, invasata condanna della piccola borghesia nascente), sembra contraddire alle proprie premesse, e non concludersi. Sembra cioè un'opera «aperta», o a «canone sospeso»: almeno nel senso che la vicenda, proprio nelle ultime pagine (con un certo rinnovarsi delle speranze della sconfitta Irene) si «riapre», sfumando la scrittura in un finale possibilistico, ambiguo, crepuscolare. Invece non è così. In questo libro ogni volta che la scrittura naturalistica – per definizione «chiusa» e amalgamata con le cose che rappresenta senza mediazioni – «sfuma», vuol dire che essa si apre sulla «seconda storia»: quella delle idee, o delle tesi. E anche stavolta la «sfumatura» è ottenuta – se non proprio attraverso un «parve» o un «pareva» – attraverso

un analogo sebbene più sornione congetturare riferito oggettivamente al protagonista: «Poi il cavalier Paolo rassegnò le sue dimissioni. Si montava la testa con mille progetti grandiosi. Mulinava di entrare nella carriera politica, facendosi eleggere deputato».

La conclusione – fintamente sospesa, in realtà secca e irrevocabile del libro – è dunque una proiezione nella realtà storica futura. La spaventosa profezia del Chelli, asciutta e assolutamente priva di dubbi, doveva perfettamente realizzarsi. L'uomo di potere medio della politica italiana è tutto prefigurato da questo abbietto Paolo Furlin; la carriera di costui sarebbe stata la carriera tipica di ogni deputato borghese futuro, e la sua figura avrebbe costituito il modello reale degli uomini che avrebbero fatto la storia italiana.

Gottfried Benn è stato giustamente odiato da tutti. I soli ad odiarlo ingiustamente sono stati i nazisti. Ma lui era nazista, non tanto per adesione formale, quanto perché la sua cultura era la cultura dalla quale per degenerazione era nato il nazismo. Anch'io sono uno di coloro che non amano Benn. Ma poiché egli è esattamente l'opposto di ciò che io considero «poeta», ne subisco un fascino violento. Vorrei avere la sfacciataggine di fare la cosa più banale che si possa fare a proposito di Benn: stroncarlo. Non posso, ma mi resta un'altra gratificazione, per rifarmi della frustrazione che egli mi dà: cioè coglierlo in contraddizione.

Benn è innanzi tutto un grande spettacolo. Ma non parlo tanto dei risultati delle sue poesie, che per quanto perfette siano come oggetti, non sono proprio quello che si dice un grande spettacolo. Ciò che è spettacolare in Benn – una volta tanto – è la sua poetica, lo svolgersi del suo pensiero sulla poesia.

Nel fare le poesie, una per una (nel modo che vedremo) effettivamente Benn era un professionista-vate, chiuso nel suo silenzio, nel suo sacrario di unico addetto al proprio lavoro – effettivamente, egli rifiniva dei prodotti obbedendo a un «processo produttivo che si organizza razionalmente, secondo il principio economico della concentrazione delle forze e del minimo dispendio di energie, al solo fine della costruzione del testo poeti-

co»; ed effettivamente, infine, tali prodotti poetici non erano destinati da Benn alla consumazione.

Dunque, nel fare in concreto le sue poesie (tutte bellissime, alcune stupende), egli non è spettacolare. Ma quando egli «pensa» alle proprie poesie, e ne giustifica lo stile, teorizzandone il lungo processo creativo in laboratorio, allora egli diviene, ripeto, spettacolare.

Diviene, cioè, proprio uno di quegli uomini i cui risultati – buoni o mediocri – sono destinati al successo; uomini che Benn spietatamente condanna.

Ebbene, egli, in quanto teorico della propria poesia, è uno di questi uomini.

Tutte le sue argomentazioni culturali – saggistiche, filologiche, linguistiche, ecc. – sembrano infatti concentrarsi ed esprimersi in un «gesto»: un «gesto» di grande effetto, provocatorio, estremamente comunicativo ed efficace, socialmente scandaloso, affascinante.

Ora si sa che quasi tutte le opere di successo sono opere – totalmente o parzialmente – «gestuali». Nel rito sociale corrente, arriva uno e fa un «gesto»: questo «gesto» richiama su di sé l'attenzione, ed è il successo.

Per esempio tutto il cinema di Godard meno buono ha dovuto il suo grande successo al fatto di essere un «gesto»: cioè nel consistere in una dichiarazione gesticolante di ciò che esso era: dichiarazione gesticolante, s'intende, come esibizionistico arbitrio della forma che si serve *esteriormente* di se stessa, per dire ciò che è.

Ora Benn ha sempre dichiarato «inferiori» gli autori di questo tipo, da Nietzsche in poi: costoro prevedono infatti, come minimo, la socialità della poesia. Mentre per Benn – come riassume il curatore dell'edizione italiana delle *Poesie statiche*, Giuliano Baioni –: «Se il mondo delle forme storiche giustifica i propri meccanismi riproduttivi con l'ottimismo di una ormai impossibile sintesi di società e di cultura, se la tradizione umanistica altro non è che la copertura ideologica di un progressi-

smo miope e superficiale, il dovere dell'uomo dello spirito è di rifiutare a questo mondo l'alibi di una poesia sempre attuale, sempre aggiornata, perennemente sollecita a conciliare idealisticamente il dissidio insanabile tra l'uomo e la storia».

L'artista che si impone con un «gesto» è dunque per Benn un reietto. Ed ha ragione. Senonché tutta la sua «poetica» è un «gesto». E in conseguenza di ciò egli, il poeta senza consumatori, è divenuto un poeta di successo: un uomo con cui non è possibile non confrontarsi; un personaggio dalle cui provocazioni non è possibile difendersi. Facendo la pessima figura di chi si scandalizza.

Per Benn, nell'esistenza «nulla c'è, se mai c'è stata qualcosa, e nulla ci sarà» (va bene, è nichilismo); quanto alla poesia, essa «non proviene da nessun significato, né rimanda ad alcun valore. Non c'è nulla prima e dopo di essa. Essa è l'oggetto che è» (va bene, è decadentismo, simbolismo, radicalismo strutturalista *ante litteram*). Perciò l'esistenza va vissuta paradossalmente; più paradossale è, meglio è (esistenzialismo!). Benn scrive nel 1935: «All'estero mi insultano perché sono un nazista e un razzista, e i nazisti perché sono troppo poco tedesco, perché sono un formalista e un intellettualista». L'unica maniera, per mettere in qualche modo in rapporto questi due «nulla», l'esistenza e la poesia, è dissociarsi completamente, fino alla schizofrenia. In *Doppelleben* Benn scrive: «La doppia vita nel senso che ho teoricamente affermato e praticamente vissuto, è una scissione cosciente, sistematica, tendenziosa della personalità».

Qual è lo scopo di questa scissione schizofrenica così brutalmente cinica? Di questa mimetizzazione di uno dei due se stessi, fatto passare per un ottimo borghese, raffinato, mondano, reazionario, nazista?

Quello, appunto, di scrivere poesia. È la «gestualità» della dichiarazione «cinica» di schizofrenia, che porta l'interesse del lettore su un'opera poetica, che, invece,

deve risultare il prodotto di una assoluta, intrasgredibile «unicità». «Ciò che resta» egli scrive infatti nel '40 «è l'Essere trasformato in immagini. Il risultato della dinamica: classicismo!» E anche: «Vivere significa fare un'esperienza di vita e ricavarne qualcosa di artificiale»; la poesia è «assoluta, senza fede, senza speranza, fatta di parole che vengono messe insieme per affascinare».

Sicché essa si presenta come un oggetto collocato su una pagina scritta; una cosa fisica. In termini specialistici: la parola della poesia non è «determinata dall'astrazione del significato, ma dalla concretezza fisica del significante» (Baioni).

Da qui, tutta la sequela «gesticolante» di norme terroristiche, e del resto condivise da tutto il decadentismo europeo: abc del simbolismo e del formalismo, di dadà e del futurismo ecc. Su tutte, prevale la norma della poesia «sostantivale», fatta cioè di nomi, con poca qualificazione e poca predicazione verbale: secondo addirittura la «tecnica dell'ipnosi propria del linguaggio della pubblicità».

In conclusione la poesia, secondo Benn, altro non dovrebbe essere che «uno spettacolo letto».

Ora invece, quanto a spettacolo, ripeto, la poesia di Benn è piuttosto una delusione: certo nessuno si aspetta da lui uno spettacolo divertente; anzi si aspetta, se mai, uno spettacolo piuttosto noioso, ma, appunto, grandiosamente severo, sacrilegamente sacrale: un «Mistero senza Senso», inameno ma pieno di fascino.

Invece non è così. Il materiale linguistico assoluto che Benn ha voluto usare per «costruire» i suoi prodotti poetici inconsumabili, ha subito col tempo un deterioramento imprevisto. Quei prodotti che dovrebbero essere impenetrabili – come assicura la marca di fabbricazione – in realtà mostrano «come son fatti». Il loro funzionamento, ahimè, molto spesso è smascherato. L'involucro ha perso spesso durezza e lucidità. E ciò per molte ragioni.

Primo: gran parte delle sue parole-chiave sono desunte da linguaggi tecnici e culturali; esse non contano, è vero, per il loro significato corrente, utilitario e convenzionalmente unico, ma come etichetta di un fascio emozionante di sensazioni e allusioni. Ora, molte di quelle parole non solo hanno modificato il loro significato pratico, ma hanno anche perso il loro fascino culturale: il fascio che etichettavano o si è assottigliato o si è ingrossato o è cambiato.

Secondo: il lettore scopre ben presto il gioco che Benn istituisce nei rapporti tra le parole: e la confidenza col laboratorio diminuisce fatalmente il misterioso incanto del prodotto finito.

Terzo e più importante: Benn evita la banalità di «comunicare» col lettore, di «confidarsi» con lui, oppure di «insegnargli» qualcosa. Ciò sarebbe imperdonabile! Gli esordi comunicativi di certe poesie, le apostrofi confidenziali, gli atteggiamenti gnomici, sono tutte finzioni, naturalmente: pretesti per organizzare un contesto di parole, così come sono pretesti la grammatica o la metrica (specialmente la rima che può stabilizzare il richiamo verbale più arbitrario).

Ora, al di fuori della volontà di Benn, succede molto spesso che le parole, organizzandosi in contesto su uno schema normalmente comunicativo, diventino realmente una confidenza; e che parole incastrate in un «dettato» gnomico, assumano aspetto di vere e proprie massime, spesso chiarissime e altissime, anche se, com'è ovvio, un po' deliranti. Non parliamo poi dei momenti in cui Benn traduce in versi la sua poetica, cosa che gli succede spesso, dato che si tratta della sua ispirazione più autentica. Allora egli è «socialmente» logico: parla al destinatario, non solo, ma lega le parole a quel «gesto» che lo rende spettacolare, e ne fa un uomo di successo.

Insomma: anche per un sedicente mistificatore schizofrenico nazista non è possibile sfuggire al senso.

Una breve appendice: tutto sommato per Benn non doveva essere difficile «fingere» di essere un grande borghese irreprensibile, *homme de monde*, reazionario: in effetti egli lo era. Ma Benn è una di quelle figure che hanno creato un tipo letterario, non solo in Germania; ma anche nelle varie province novecentesche europee; anche in Italia. E questo tipo che pareva scomparso da una ventina d'anni, ha avuto recentemente un revival. Dei noiosi professori (non grandi medici, ma semplici laureati in lettere) si son messi a fare del teppismo dandystico, della frivolezza reazionaria: motteggiando l'unica cosa che essi conoscano, il proprio linguaggio accademico. L'ultimo caso è quello di Ceronetti, di cui si veda la traduzione del *Libro di Giobbe*, con l'annesso saggio (incredibile! pubblicato da Adelphi): un «falso» completo, e per di più, malgrado l'aria di chi vuol essere a tutti i costi spiritoso, assolutamente privo di spirito.

[Alcuni poeti]

«Il bolscevismo fu una rivoluzione finta ed anche, in parte, tradita.» È una frase di Pound in un opuscolo scritto nel 1944. Spesse volte, in questi suoi scritti «fascisti», Pound non riesce a nascondere una sua simpatia di principio per il bolscevismo che odia. Come può essere finta una rivoluzione tradita? Si può tradire solo una cosa autentica, un amore. Mettendosi dalla parte di chi ne condanna il tradimento, Pound ha rivelato un certo suo amore per il bolscevismo. Del resto era logico che il bolscevismo rappresentasse l'unico tentativo nobile agli occhi di Pound per realizzare una certa forma di vita ideale e antica contro il materialismo e il modernismo cinico del capitalismo. Con un «gesto» puramente teatrale, Pound ha invece scelto il fascismo (a causa della sua dichiarazione esplicita di idealismo), fingendo di prendere per buona la sua retorica dell'antico. Tutta la politica di Pound (oltre che essere manifestamente pazzesca) è gestuale. Una volta fatto un «gesto» ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più. Ecco perché i discorsi «economici» di Pound sono farneticanti e anche idioti: essi valgono solamente là dove servono a ribadire il «gesto», cioè dove sono illogici e provocatori. Le affermazioni paradossali, teppistiche e arrabbiate – fatte con perfetto gusto letterario – sembrano di gesso. La loro bellezza non è in ciò che dicono (quattro ideuzze ripetute

22 aprile 1973

fino alla follia, e completamente oscure) ma nella loro forma grammaticale e verbale. Il fatto che l'italiano fosse una lingua straniera per Pound, dà a questi opuscoli (*Oro e lavoro, L'America, Roosevelt e le cause della guerra presente, Introduzione alla natura economica degli S.U.A.*) una continua sfasatura, una imprecisione espressiva che lo rendono involontariamente affascinante. Involontariamente? Pound non sarebbe stato quel mostro linguistico che è stato, se non si fosse reso conto di questo uso dell'italiano come citazione puristica e corretta, fatto col vezzo supremamente elegante di chi sfrutta la propria ignoranza, e compita come in un *raptus* una lingua inesistente fatta solo per parlare (non importa di che). L'amore di Pound per il momento puramente fatico della lingua (cioè per la sua funzione di chiacchiera) è uno dei fenomeni più grandiosi della letteratura moderna. Il sospetto che sia dovuto a una pazzia *clinica* non ne diminuisce minimamente il valore.

A quasi novant'anni, Palazzeschi ha pubblicato ancora un libro di versi; proprio al contrario di Pound, Palazzeschi non è pazzo neanche un poco. È solo un po' svagato e stravagante: ma è un atteggiamento per farsi perdonare da una società che egli accetta come un fenomeno naturale. Non infrangerne il codice, ma dileggiarla solo un po'. Ma in nome di che cosa? Del senso comune! È la società, piuttosto, che sembra impazzita e sembra voler infrangere i propri codici e le proprie convenzioni; e Palazzeschi, in nome di quei codici e di quelle convenzioni, le fa nei suoi versi una ramanzina. Ma molto prudente, cauta, bonaria e sorridente. Sembra impossibile che un vecchio, anzi, un vecchissimo poeta, carico di vita, sia pure vissuta leggermente, da lontano, in un limbo che sembra quello di certi animali che fanno regolari ma misteriose apparizioni, sia così vivamente e unicamente interessato da piccoli problemi di costume, spesso meschini e anche un po' volgari. Palazzeschi è

completamente coinvolto in quella società che egli finge di ignorare e motteggiare con leggerezza. Potrebbe esserne così fuori, così libero, e invece ne è condizionato fino a una specie di schiavitù un po' sgradevole. Si fa portavoce di un uomo ideale, un gentiluomo che pur essendo conformista e all'antica, accetta, per democrazia e per sostanziale incredulità, tutto ciò che accade di nuovo: perché sia condannarlo che sostenerlo fa parte dello stesso gioco. L'importante è farlo sorridendo. Però la nobiltà e la grazia di Palazzeschi consistono proprio in questo suo essere timorosamente sottomesso agli obblighi di una società che egli, in realtà, finge di accettare, per farsi perdonare il fatto di esserne fuori. La sua è una commovente mascherata: e quel sentimento puro, nudo, trepido e gaio della vita che lo tiene fuori dal mondo dei doveri, finisce sempre col prevalere, anche se i pretesti per esprimersi sono presi da quel mondo.

Sono usciti in questi giorni un volume di poesie di Gatto, in parte già edite (vanno dal 1941 al 1972) e un'antologia curata da Caretti delle poesie di Sereni (1935-1965). Sarà difficile che il lettore mi creda, ma nel rileggere questi versi mi son venute spesso le lacrime agli occhi. È vero che il sentimentalismo è spregevole e volgare, ma non bisogna però, per questo, avere paura dei sentimenti. E non bisogna averne neanche il pudore. Il sentimento che mi ha commosso leggendo i vecchi versi di Sereni e di Gatto è un sentimento forte e, malgrado la molta retorica su di esso, raro: il ricordo della giovinezza e del suo tempo. Non è rimpianto, non è intenerimento: è ricordo e basta. E poiché gli uomini sono in realtà incapaci di ricordare (non si ricordano neanche gli odori dell'estate durante l'inverno e viceversa), quando un ricordo si presenta intatto e nitido (appunto, rare volte), esso ha la potenza di una rivelazione. Leggendo i versi dei miei fratelli maggiori e idoleggiati (io ero ancora apprendista), la realtà di quegli anni mi si è rivelata intatta. Come quando si ascol-

ta una canzonetta. È il fenomeno della *madeleine*, l'intermittenza del cuore, lo sanno tutti. Ma questo fenomeno così meraviglioso è in genere dovuto solo a cose da nulla, banali o volgari, come appunto le canzonette, il sapore di una torta ecc. Eppure io, leggendo «dove infinita trema Luino» o «entro quel raggio di torpediniera / che ci scruta poi gira se ne va», ho avuto uno sprofondamento nel tempo, e, per un attimo l'ho rivissuto identico, nel suo presente, nella sua fisicità. Ciò che mi ha fatto venire le lacrime agli occhi non è, però, questa rivelazione in se stessa, ma il suo aspetto culturale: cioè il modo di scrivere poesia di quegli anni. Ho riconosciuto tutti i vezzi, tutti i manierismi, tutte le cadenze obbligate che regolavano la scrittura dei poeti di trenta anni fa: e sono appunto queste, l'equivalente della «canzonetta», della *madeleine*, non la poesia. È la letteratura che è legata al tempo. Per questo il letterato che dichiara di non amare la letteratura è un presuntuoso idiota. La commozione che dà la poesia è certo più alta; ma quella che dà la letteratura è, in fondo, più ricca. È la letteratura che noi viviamo. Che mi importa di poter dichiarare che Sereni e Gatto sono dei poeti? Quando l'ho stabilito, che cosa ho ottenuto? Preferisco vivere con loro le loro illusioni e il loro idioletto.

C'è anche una letteratura odiosa. L'*Almanacco internazionale dei poeti 1973* dovuto alla cura di Giancarlo Vigorelli, lo dimostra in un modo perfetto. Non si tratta di una antologia; Vigorelli ha probabilmente chiesto a un gran numero di poeti di mandargli dei versi, e circa un centinaio ha aderito alla sua richiesta: egli non ha dunque né voluto scegliere né voluto dare un quadro completo dei poeti operanti in questi anni. Ha allestito una mostra, esponendo tutte le opere che poteva. Non so se la sua oggettività volesse comprendere equamente il male e il bene, se la sua simpatia andasse imparzialmente a tutti gli espositori. Probabilmente, essendo questo suo *Almanacco*, opera di mestiere, di appassionato mestiere, ciò che vi

presiede è un amore generale per la letteratura, e lascia al lettore i giudizi, soprattutto negativi. In Italia c'è un numero enorme di poeti che scrivono delle poesie come se svolgessero dei compiti. Pare non vogliano fare fatica, e cerchino di ottenere il successo (sia pur limitato a pochi intenditori) facendo dire di sé ciò che è stato detto di altri, grandi e pateticamente invidiati. Non è una vera e propria imitazione; e non è neanche una adesione a una scuola, a un gusto. È più semplicemente stupidità piccolo-borghese, che crede che il perbenismo sia tutto. Le loro esperienze, del resto, non si distinguono in niente dalle esperienze di qualsiasi piccolo-borghese italiano: un po' di malinconia, un grande rispetto per le cose in se stesse, quelle ammodo, qualche viaggio, qualche amoretto reso modicamente metafisico, corretto però da un fare vagamente mondano, in cui si sente il sapore dello stipendio. Nell'*Almanacco* di Vigorelli, malgrado questa piccola folla di bravi cittadini desiderosi di lode, c'è anche un buon numero di letterati veri. C'è la straordinaria sorpresa (tra gli inediti) di Gian Pietro Lucini, che ha *cursus* degni di un buon lettore di Pound (è morto nel '14!) una piccola poesia di Mandel'stam, che è sempre bello, anche nelle cose minori (al contrario di un Ungaretti, di un Quasimodo, di un Lorca, di un Pasternak, che, nelle cose minori, sono tremendi, per citarne solo alcuni). Sbarbaro va bene, invece. Vanno benissimo Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Giorgio Caproni, Alfonso Gatto, e forse soprattutto, in questo *Almanacco*, Andrea Zanzotto. Vanno bene Giorgio Soavi, Maria Luisa Spaziani e Dario Bellezza. Molto notevole il penso (poundiano) di Elio Pagliarani. Ho letto questo libro lontano dall'Italia, in Paesi in cui l'Italia non è nulla, non conta nulla, è conosciuta appena di nome: è forse a causa di questa ottica che di fronte alla letteratura italiana provo un vago senso di stanchezza, di insofferenza, e anche di vergogna, forse per essere meschinamente coinvolto in qualcosa di meschino.

È probabilmente una illazione, la mia: ma ho l'impressione che alle origini di *Monte Mario* di Cassola ci siano un fatto casuale e un partito preso: il fatto casuale dovrebbe essere una cena in una trattoria romana in cui Cassola ha visto mangiare, a un tavolo vicino al suo, Benvenuti con un gruppo di amici (o, per meglio dire, camerati); il partito preso dovrebbe essere quello di voler dare vita a un personaggio femminile misterioso, sfuggente, indecifrabile: non come Manon (che è il paradigma di simili personaggi femminili); non per una crudele grazia puramente esistenziale, che solo esistenzialmente (cioè nelle azioni e nei gesti) si manifesta: ma proprio per volontà dell'autore che attribuisce al suo personaggio delle assenze, delle contraddittorietà o delle carenze che non legano con esso, che gli sono giustapposte, e restano puramente nominali. Ciò non toglie che il mistero sia ugualmente raggiunto, e che Elena sia veramente misteriosa. Il mistero basta evocarlo, è lì pronto. Inoltre tutti noi siamo sempre insicuri del giudizio che diamo sugli altri: non saremmo mai disposti a giurare di saper prevedere le azioni di una persona anche se ci è vicina e crediamo di conoscerla bene. Si potrà fare l'analisi di una psicologia, ma non prevederne tutti i processi.

Non lo dico in favore di un atteggiamento irrazionale e fatalistico nei riguardi dei sentimenti degli altri: lo dico perché è razionale accettare anche l'imprevedibilità di

un comportamento. Cassola ha puntato su questo. E il suo partito preso di «applicare» il mistero a una psicologia del tutto comune, prosaica (Elena conosce anche la psicanalisi), finisce col riuscire giustificato. L'incontro casuale in una trattoria romana con Benvenuti (lo ripeto, è una mia supposizione) ha fatto precipitare questo partito preso della «donna indecifrabile», nei connotati che avrebbe poi assunto nel romanzo: sarebbe stata, nel romanzo, una profuga istriana, mentre il suo innamorato sarebbe stato addirittura un triestino di padre siciliano. Un capitano dei carabinieri fascista (l'irredentismo, il nazionalismo dell'immediato dopoguerra). Anzi, probabilmente è stato il capitano il primo a essere immaginato e impostato anagraficamente (sul modello di Benvenuti): ed è stata la sua anagrafe che di conseguenza ha fatto scattare quella della donna sfuggente (che, com'è presumibile, già da tempo visitava – come pura e astratta intenzione – la fantasia di Cassola). Le due «fonti» ispiratrici del romanzo (come «venga l'idea» di un romanzo, e come «si faccia strada», è sempre stato lasciato nell'ombra sia dagli autori che dalla critica) sono dunque molto esterne e pretestuali. Direi prive di rigore. Infatti le «imprevedibilità» di Elena resteranno sempre un po' fuori dallo stile del romanzo; e così l'episodio della trattoria romana in cui, appunto, il capitano Varallo ed Elena, vedono Benvenuti con una comitiva di amici, è un caso unico in tutto il libro: in cui non si fanno nomi, e pare che al mondo non ci sia altro che l'amore irrealizzato tra questo Varallo e questa Elena, e la società che lo circonda sia una specie di alone grigio, puramente alluso: l'Italia di oggi, insomma, con dei dinamitardi (sic), delle ragazze in minigonna, e delle caserme. Tuttavia tra le due «fonti ispiratrici» esterne, e il romanzo realizzato, non ci sono più legami, se non quello del meccanismo che si è limitato a mettere in moto la macchina. I due pretesti – quello astratto e quello concreto – restano in-

dietro, a monte. Il romanzo così com'è li nega, proprio per la loro mancanza di rigore: se è il rigore, invece, il suo protagonista vero. In cosa consiste questo rigore? Prima di tutto nel mito delle persone comuni, che è il vecchio mito di Cassola. Ma stavolta le persone comuni (Varallo e Elena) non hanno neanche il vantaggio di appartenere al popolo o a una piccolissima borghesia provinciale, che almeno garantiva loro una certa poeticità naturale. Sicché il mito delle persone comuni era poetizzato dalla loro poeticità: e la prosetta linda, precisa, imperturbabile di Cassola aveva in qualche modo l'*allure* del poema in prosa cechoviano. E, di conseguenza, l'altro mito di Cassola, il mito di non avere miti, veniva in parte contraddetto. Forse involontariamente, forse ambigualmente.

Il mito non accettato in quanto mito, delle persone comuni, trova dunque in Varallo e in Elena due esemplari perfetti. Essi sono comuni così come lo sarebbe l'autore, se egli fosse una persona comune. Tutti e due hanno frequentato l'università, anche se poi hanno interrotto gli studi (lui a causa della morte del padre; lei per incostanza); tutti e due parlano una lingua di borghesi medi, forniti di una cosciente ideologia (lui) e di una certa cultura (lei); tutti e due sono in grado di analizzarsi a vicenda pressappoco com'è in grado di analizzarli l'autore. Non sono riparati da nessuno schermo, da nessuna appartenenza ad altro.

Essi dunque realizzano perfettamente il mito della persona comune, e insieme, proprio perché sono persone comuni, impediscono che su loro si fondi un mito del mito.

Così Cassola si è tagliato tutti i ponti alle spalle: ha escluso tutte le tentazioni di uno scrittore. La poeticità, prima di tutto: sia nelle cose che nelle parole: tutti gli atti dei due protagonisti sono di per sé impoetici, e d'altra parte usare delle parole poetiche per descriverli sarebbe risultato falso. La poesia – nelle intenzioni dell'autore –

era destinata a venire dopo, forse nella memoria del lettore; e allora avrebbe dovuto essere la poesia delle cose vere, realmente accadute e ricordate. Il rigore di Cassola consiste nel non venir mai meno, neanche per un istante, a queste premesse: la sua fedeltà ad esse è quasi ascetica. Nello scrivere Cassola si è privato di tutto, come un piccolo santo che si spoglia nudo. Ha ridotto tutto all'indispensabile, che è per definizione minimo, perché nessuno potrebbe mai sostenere che l'amore tra questi due personaggi, non sia il minimo che possa capitare al mondo. L'ottica è dunque ristretta spietatamente su questo uomo convenzionale e apparentemente sano (mentre come tutti i borghesi medi come lui non è che un rattappito mostriciattolo) e questa donna inadattata, che sa, del suo stato, tutto ciò che si può sostanzialmente sapere. Il loro rapporto è dunque in ciò che si dicono a proposito l'uno dell'altra, del loro amore e delle loro inibizioni. Il romanzo dura circa una decina di giorni: Elena se ne è andata di casa ed è venuta a stabilirsi a casa di Varallo, suo ex fidanzato. Dorme su un divano del suo salotto, in attesa di trovarsi un pensionato; forse è venuta lì per fare un esperimento di convivenza matrimoniale (ciò resterà oscuro: in questo consiste poi il mistero di Elena). Lei è vergine, e Varallo rispetta la sua verginità di ragazza ventiseienne inibita; ma ci soffre. Alla fine lei se ne va com'era venuta, seguita passo passo dalla scrittura dell'autore, che solo alla fine «precipita», se così si può dire, un poco, descrivendo in sintesi la piccola crisi umana e ideologica del capitano Varallo. Il suo amore finisce per aridità, ma potrebbe anche ricominciare. Sotto questa storia pulita, fatta di discorsi non del tutto stupidi e sempre perfettamente perbene, scorre la storia torbida del «sano» desiderio del capitano Varallo, che ha quella donna che gli dorme in casa. In questo il casto Cassola è stato di una raffinata abilità: riuscendo probabilmente a scrivere forse la storia più eccitante in

questo periodo di inflazione di temi sessuali (da lui condannati): è una lunga, ipocrita masturbazione fondata sull'eufemismo e la litote. Ma è questa la cosa che, come dicevo, resta nella memoria del lettore come se fosse davvero successa, e ricordata per la sua poeticità. Il capitano Varallo che tira giù le lenzuola e alza la camicia da notte, appena appena, sul ventre di Elena, mentre lei dorme la mattina sul suo divano, è poetico come se fosse stato lui stesso a raccontarlo a un amico, o come se il lettore l'avesse visto coi suoi occhi: una cosa realmente accaduta, insomma. In questo senso *Monte Mario* è forse il più naturalistico dei romanzi italiani: esso ha ridotto a tal punto la scrittura da confondersi con la vita: se non fosse, naturalmente, la disposizione che Cassola dà alle cose e il ritmo del tempo in cui le inserisce – senza concedere niente a niente – ma con la coscienza demoniaca della sua scelta del minimo, che, visto da vicino, diventa immenso, e i suoi tasti, appena toccati, risuonano con la stessa profondità ed esattezza dei grandi fatti regolati da un grande destino.

Ho cominciato a leggere l'ultimo romanzo di Anna Banti, *La camicia bruciata*, con un certo timore. Il suo precedente libro di racconti (*Je vous écris d'un pays lointain*), uscito l'anno scorso, era straordinario: era quasi impossibile che la Banti potesse averne pronto un altro – nel giro di un anno – altrettanto bello. Era questo che temevo. Tanto più che di *Je vous écris d'un pays lointain* non avevo avuto occasione di scrivere; e mi sarebbe dispiaciuto avere quest'occasione per un libro meno riuscito. Il mio timore era infondato. Forse i quattro racconti dell'anno scorso sono più esplicitamente poetici, hanno la leggerezza delle piccole opere felici; ma il lungo racconto storico di quest'anno non è per niente inferiore. Anzi. C'è, è vero, dentro *La camicia bruciata*, l'iniziale tentativo un po' impoetico di una narrazione a due piani, e, contemporaneamente, di una giustificazione direttamente saggistica della propria interpretazione di fatti del passato «in chiave moderna» (con suggerimenti espliciti a «tipi» di ragazze di oggi cui Marguerite Louise D'Orléans potrebbe essere assimilata: «Ragazze che vogliono tutto e non sanno che cosa»). Ma dopo le prime cinquanta pagine, circa, questa gestione del romanzo lascia posto a una gestione diciamo tradizionale: le interpellanze dirette dell'autrice alla sua protagonista scompaiono, e l'interferenza saggistica viene riassorbita dal testo, come elemento interno.

In quanto esteriormente tradizionale, è ad essere classi-

co, dunque, che questo libro ambisce: contemporaneamente cadono da esso ogni estetismo e ogni manierismo che possano aver finora caratterizzato – ma anche limitato – l'opera della Banti. Che cos'è che rende così deliziosa questa lettura, facendo temerariamente pensare alle più belle pagine su Renzo o sulla Monaca di Monza? Prima di tutto, pur rendendo umilmente atto di omaggio alle nuove formule narrative, Anna Banti, con questo suo libro, adempie se stessa: la sua esperienza, la pienezza di una cultura e di una interpretazione della storia. E lo fa con estrema purezza di cuore, con dedizione quasi di apprendista. Forse la fiducia di trovare un lettore capace di comprendere questo suo «adempirsi» in un altro momento storico – successivo a quello in cui si è formata ed è maturata – è così imperterrita proprio perché disperata. Ma scegliere di avere tale fiducia era una scelta senza altra alternativa che quella di tacere e andarsene inadempita. Una volta decisa tale fiducia – forse per un meccanismo scattato inconsciamente – un meraviglioso entusiasmo pare avere invaso la Banti. È caduto – dicevo – ogni suo estetismo e ogni suo manierismo (con cui però in precedenza aveva scritto pagine molto alte). Per esempio, la sua scrittura ha perduto la rigidezza madreperlacea, la patina di vecchia pergamena, la rifinitura da mirabile opera minore che esclude che nelle proprie superfici possa sopravvivere anche la minima zona non perfettamente elaborata; la pagina ha perduto la compattezza del ricamo, la durezza del damasco. Naturalmente la Banti continua a scrivere come sa, com'è sua tradizione linguistica interiore, suo «idioletto». Ma una fretta di dire, di accumulare fatti, cose, immagini, di riempire vuoti, di scorrere negli anni per giungere ai giorni importanti, di ricavare dalle sue eroine – ma dall'interno – il senso che essa attribuisce loro – fa sì che il suo stile – qualche anno fa così duro, ribattuto, severo – applichi nel modo più spiccio le proprie inalienabili regole, non badi a qualche trasandatezza, non

tema di scendere al servizio di una affabulazione che faccia di esso, così «estremo», una elegante lingua media!

Uno degli elementi fondamentali della scrittura manieristica della Banti era il «rifacimento» della pittura: il che avveniva sotto il segno del suo grande maestro Roberto Longhi. Essa aveva appreso da lui la parsimonia, la misura piccola, la strettezza, il taglio illuminante; la preziosità come rinuncia allo sperpero, la precisione delle tinte al posto del loro lussureggiare, la comprensione delle figure al posto della loro estensione. La «fulgurazione» storico-critica rapida, non ripetuta, quasi solo accennata. Tutto questo si proiettava in forme di scrittura che assicuravano al testo una preziosa fermezza, una immobilità e una doratura che bloccavano lo scorrere del tempo.

Nella nuova Banti, il riferimento continuo alla pittura sussiste; sarebbe assurdo che non fosse così. Anzi, tale riferimento si fa frenetico (*La camicia bruciata* comincia nel 1661 e finisce nei primi anni del secolo successivo). La pittura (una serie di ritratti perduti di Marguerite) è oggetto diretto, e molto romanzesco, del racconto...

Solo che, d'improvviso, tutto ciò non ha come esito l'immobilità, la fissazione del tempo; al contrario, la pittura, invece che «fissare» la realtà, pare comunicarle una sua misteriosa ansia di scorrere, di fluire. Forse la pittura si è fatta cinema. Fatto sta che prima di adoperare i suoi grandi quadri di minori per modellarvi la realtà, la Banti sembra ora averli spalancati, avervi fatto scorrere l'aria, avervi sostituito la prospettiva col movimento.

Cos'ha prodotto questo cataclisma nel mondo stilistico della Banti? Non mi sembra assurdo o azzardato dire che il femminismo che ha caratterizzato tutti i suoi libri – con tanta moderazione e discrezione, ma con altrettanta pertinacia – non era in fondo che una forma gratificatoria e nobilitante del suo narcisismo. Ciò non si presentava che come un dato di fatto, cui non andava

attribuito nessun valore, né negativo né positivo. Nelle figure femminili si proiettava come «grazia» – che le staccava dal loro contesto sociale, innalzandole – l'amore che l'autrice aveva per se stessa: un amore cosciente di sé, ma non detto, elegantemente tenuto in ombra, rimosso.

Ora, improvvisamente, tale amore per se stessa pare voler reclamare il suo diritto ad essere; a non avere più ritegni o remore sociali; a imbarbarirsi; a sfrenarsi sul proprio oggetto come temesse di perderlo. Non c'è più da avere alcun dubbio: è il narcisismo della Banti che le consente di proiettarsi nella sua protagonista Marguerite Louise D'Orléans, e di farne un personaggio stupendamente vivo. Ma questo sarebbe niente; la *Camicia* consiste in due grandi ritratti femminili: dopo Marguerite, la principessa tedesca Violante. Ebbene, in Violante continua l'autoritratto narcisistico della Banti. Anzi, è proprio identificando in Violante certi caratteri almeno esterni dell'autrice (per esempio, il rapporto con la propria vecchiaia) che cominciamo a sospettare che questo romanzo «storico» sia una sostanziale autobiografia (siamo già ben oltre la seconda metà del libro): e da qui risaliamo al sospetto, abbastanza assurdo, appunto, che autobiografica sia anche la prima figura femminile, Marguerite. In realtà niente ci giustifica a riconoscere in Marguerite Anna Banti. Ma la gioventù di una giovinetta è così misteriosa! Il suo snobismo è così ambiguo e pieno di sensi! La sua sensualità così indecifrabile (e del resto, nei suoi aspetti allarmanti, ben presto esorcizzata e minimizzata)!

Ma l'identificazione di Violante con Marguerite è esplicita; e Violante è autobiografica. Questo impeto narcisistico, prepotente, felice, che fa riconoscere in Marguerite e in Violante l'autrice, o il contrario, è però profondamente interiore, e coglie tra autrice e personaggi le relazioni più profonde e generali, direi i meccani-

smi essenziali della psicologia. Ma è ciò che conta. Nel loro «particolare» Marguerite e Violante sono assolutamente rispettate. I fatti sono ricostruiti oggettivamente. L'autobiografia diventa così quasi un pretesto vitale, una pura e semplice ispirazione. Attraverso il suo esaltante meccanismo la Banti riesce a identificare due personaggi psicologicamente differenti e addirittura opposti, creando una continuità puramente fantastica: che è una grande invenzione letteraria, una trovata da rendere di per sé importante un libro. La dissociazione di una sola persona reale in due, altrettanto reali, ma che ne rappresentano ciascuna un momento tipico e assoluto (Don Chisciotte e Sancho Panza, mettiamo, o il Sosia) è la dissociazione fondamentale della grande inventiva romanzesca borghese. La Banti ha avuto questa stupenda trovata: oppone la sventatezza torbida di Marguerite alla saggezza raziocinante di Violante, la leggerezza vagamente criminale di Marguerite alla ragionevolezza prosaica di Violante: ma a uno stesso livello sociale, in due persone che potrebbero essere in realtà interscambiabili e che in effetti sono la stessa persona. La prima parte del libro è dedicata a Marguerite: con tanta dedizione e attenzione che è impossibile non pensare che tutto il libro debba essere la storia di una giovinetta. È d'improvviso che questa giovinetta invecchia. In una trentina di pagine passano circa vent'anni. Marguerite viene abbandonata al suo destino di vecchia pazza. Senza più protagonista, il romanzo va avanti affabulando, come a caso, fatto di pura invenzione: passa dall'uno all'altro dei tre figli di Marguerite, ognuno dei quali si propone come nuovo protagonista, ma viene ben presto, anche esso, abbandonato, nel delizioso vagabondare dell'obbiettivo. Ed ecco che in sordina entra Violante: anch'essa chiamata a Firenze dalla Ragon di Stato, a fare la sposa per forza di un Medici, come già Marguerite. Ma non c'è nessuna simmetria, in questo arrivo. Non si ripete lo stu-

pendo viaggio di Marguerite, attraverso la Francia, la Provenza, il Tirreno (la simmetria verrà ottenuta in seguito, con procedimento irregolare, nella lunga coda – essenziale – del romanzo, in cui Violante, sola di fronte alla sua vecchiaia di vedova, fa un viaggio sperimentale a Loreto). Dopo essersi svagato (apparentemente, ch  le invenzioni dei personaggi dei figli di Marguerite, specie di Gian Gastone, sono impressionanti) il romanzo ritrova di colpo la protagonista: Violante, cos  diversa da Marguerite, in cui Marguerite, ancora viva, in una specie di poetica metempsicosi, rivive. Questo romanzo cos  stranamente costruito – due pieni all’inizio e alla fine, che sono una ripetizione, e nel centro un vuoto apparente – finisce con sospensione classica. Violante   sempre stata affascinata dal suo doppio – vissuto precedentemente a lei – tanto da averne delle visioni prima, e poi da fare delle indagini – quasi scientifiche – simili dunque a quelle che ha dovuto fare la Banti, sulla sua vita privata. Le visioni cessano (nel momento in cui avviene l’identificazione e inizia la continuit  tra Marguerite e Violante), le indagini portano vicino alla verit , a una quasi verit .

E qui tutto resta sospeso: sulla fine lentissima dell’epoca della Controriforma e sull’epoca ancora lontana dell’Illuminismo. Rimane sospeso sull’esistenza, voragine di pura angoscia, che si sprofonda nella storia, da cui esala il nulla, ma anche quel poco in cui consiste la realt , coi suoi sentimenti, anche di strana consolazione e di gioia (per esempio la visione figurativa del mondo). La Banti   sempre stata molto stimata nel nostro mondo letterario. Ma con questo libro essa richiede, ormai, ben altro che stima. Essa non   pi  tra gli eletti, ma tra i primi.

Nel '59 Giacomo Debenedetti tenne all'università un corso sul Tommaseo. Oggi, quattordici anni dopo, vengono pubblicati i quaderni inediti, o dispense, di queste lezioni. Hanno l'aria di non essere molto elaborate, per la pubblicazione. Conservano – soprattutto per chi abbia sentito Debenedetti parlare – il timbro della sua voce: una voce tremante, trepidante, profonda, incerta, ostinata, calda, commossa, soffocata da un'eterna emozione. Della oralità, questi scritti hanno anche la particolare forma metonimica del discorso che, nascendo da se stesso, rimanda a un proprio punto ulteriore, pianificato della mente dell'autore, ma oscuro come tutto ciò che è ancora inespresso. Da ciò le insistenze, i ritorni, le lunghe parentesi, la *suspense* ottenuta con l'incerto strumento del rimando e degli elementi ritardanti che l'improvvisazione rende un po' ingenui e scoperti. Inoltre, se il Debenedetti avesse potuto rendere compiutamente scritti questi appunti scritti per essere detti, probabilmente avrebbe soppresso molto contingente cautelativo (che però era nella sua natura) e l'ostinata determinazione di voler modellare le sue argomentazioni tutt'altro che accademiche su certi modelli di ricerca accademica corrente. Per esempio, la lunga serie di ricerche sulla «pagina dei *barbati*» (la sua probabile datazione, il probabile destinatario della polemica ecc.), come se si trattasse di una questione filologica di comune amministra-

zione – la definizione critica di un testo, il contributo a riempire qualche lacuna storica ecc. – mentre si tratta invece, come vedremo, di un'acuta, stravagante, poetica ricerca di comportamento psicologico, che non avrebbe perso minimamente il suo valore anche se non fosse stata affatto documentata. Di questo bellissimo libro – la bella critica va letta sempre come un romanzo, e questo di Debenedetti, in tal senso, è un caso esemplare – voglio rilevare ancora *in limine* un limite (se così si può chiamare quella ingenuità assolutamente idealistica e passionale, che in realtà costituisce il merito di questa critica). Il Debenedetti persegue, elabora, perfeziona, cesella, con follia da orefice che ha bisogno di convincersi senza sosta di quello che sta facendo, attraverso un'incontentabile ansia di esaustività, questa idea: il Tommaseo era un introvertito «raccolto intorno al suo centro» (secondo le parole del Rosmini) che tentava per moralismo di estrovertirsi, di uscire da sé; ma la cosa – per un meccanismo inconscio – non gli riusciva: e lo scacco (esso sì, dunque, riuscito) finiva col dargli quel piacere autopunitivo che egli in realtà cercava.

Su questo tema, il Debenedetti accumula una infinità di osservazioni e varianti tutte acute e convincenti (e anche brillanti): ma, trascinato da questa sua indagine (fatta in collaborazione coi suoi studenti, attraverso un «noi» narrativo pateticamente simpatetico), al Debenedetti sfugge una cosa essenziale (che non è sfuggita solo a lui!): cioè che se il Tommaseo era un «inibito», un «complessato» in modo grave, fino a essere *quasi* un mostro, ciò non poteva essere senza conseguenze sulla sua intelligenza.

In realtà l'intelligenza di Tommaseo era bloccata dalla deviazione della sua psicologia. Non si può prendere oggettivamente per buono, ciò che egli ha fatto e scritto, se non si tien conto, altrettanto oggettivamente, che egli in realtà era un uomo stupido. Stupido come lo è il lette-

rato medio. Egli aveva addosso tutti i tremendi difetti tipici del letterato medio: la presunzione, la mania della grandezza da «vate», l'impotenza, la maldicenza, lo snobismo snervante perché sentito come colpevole, la scelta coatta della povertà economica che, imponendo una condizione da infima borghesia, ne impone anche l'inquietudine, la cattiva coscienza, il misto di degradazione e orgoglio, la scelta senza alternativa del rigore, l'opzione per una ambigua e millantata coerenza, uno spirito irrimediabilmente reazionario anche in certi atteggiamenti progressisti sempre teppistici e moralistici ecc. ecc. Tutto questo non è solo una oggettiva caratteristica psicologica: è ottenebrazione delle capacità razionali. Tommaseo in tutta la sua vita non ha dato un solo giudizio giusto (che è il minimo che si possa pretendere da un uomo intelligente) sui fatti politici e letterari della sua epoca. La sua idea dell'indipendenza e dell'unità d'Italia – questo problema di per sé vuoto – era quanto di più retorico, inattendibile e sciocco si possa immaginare. Quanto alle sue opinioni letterarie, simbolica è la stroncatura dei *Promessi sposi* (libro che egli prevedeva illeggibile entro pochi anni); ma ancora più stupidi sono, per esempio, i suoi giudizi entusiasti sul Manzoni cattolico degli *Inni*. Umanamente, i suoi rapporti con i colleghi letterati son sempre stati odiosi; e non parliamo poi dei suoi rapporti con le donne, le varie affittacamere e coinquiline, le varie Geppine che hanno ossessionato la sua vita: la «donna», in Tommaseo, diventa qualcosa di così fastidioso e volgare da dar la nausea. Tuttavia (ecco la solita contraddizione che ha fatto impazzire il Debenedetti disperatamente in cerca di lumi per illuminare quest'anima e questo comportamento così renitenti alla chiarezza) il Tommaseo, quasi per un meccanismo dovuto a dei dati di fatto oggettivi, biografici e storici, vive tre esperienze, appartenenti a un medesimo ordine culturale, di estremo interesse: 1) Vive l'esperienza dell'ec-

centrico alloglotta e dialettale che sente il problema del Centro linguistico e culturale con una disperazione e un'ansia che ne assicurano l'acume. (Il Centro oltre tutto qual era? Milano? Firenze? Parigi?) 2) Vive l'esperienza dello scandalo (la cecità dovuta alla sifilide, l'ossessione sessuale degradante), e questo lo costringe – a dispetto della sua stupidità – a compiere quell'atto culturale intelligente – individuato perfettamente dal Continì – che è consistito nell'assumere nella sfera dell'esprimibile l'abbietto, l'inconfessabile. 3) Vive l'esperienza del folclorista e del raccoglitore di canti popolari (spinto da quell'inquietudine linguistica di cui sopra). La sua traduzione dei *Canti popolari greci* è la più bella opera della letteratura italiana del pieno Ottocento, dopo il Porta, il Belli, i *Canti* del Leopardi e *I promessi sposi*. Gli è pari solo qualche pagina del suo nemico Cattaneo.

L'idea della «stupidità psicologica» del Tommaseo non è dunque esplicita nel libro del Debenedetti: ma vi è certamente implicita. Tutto il libro del Debenedetti è infatti romanzescamente impostato su un atto del Tommaseo per definizione stupido: quello di farsi crescere la barba. Se la fa crescere in polemica con se stesso giovane senza barba, peccatore e senza prestigio, per divenire, almeno a parole, un santone ricco di prestigio (proprio come i barbatì contro cui aveva, del resto fiaccamente e come contro voglia polemizzato). Se alla descrizione di questo atto simbolico dello «scacco riuscito» Debenedetti giunge un po' prolissamente e faticosamente, una volta giunto al punto, una specie di straordinaria ispirazione romanzesca lo prende: tutto diventa limpido, sintetico, vibrante, pieno di humour e di poesia dei fatti. Personaggio antagonista (si tratta o non si tratta di un racconto?) del Tommaseo, è un personaggio straordinario che si chiama Vincenzo Riccardi di Lantosca. Egli è colui «che vede» il Tommaseo. Viste dai suoi occhi, la vita e la persona fisica del Tommaseo così divengono una «soggetti-

va» (come si dice per la tecnica narrativa cinematografica): cosa che visualizza il Tommaseo fino a un'evidenza, appunto, cinematografica. «Vediamo» il suo aspetto fisico, i suoi gesti, l'interno dell'appartamento dove abita, la sua scrivania, e quelle scale, quelle rampe di scale che coi loro centosessantadue scalini portano al quarto piano, a un oscuro corridoio, dove si apre la squallida porta della stanza che il Tommaseo abita come avrebbe potuto abitarci «la crestaia di Vittorio Betteloni o la Mimì della *Bohème* di Puccini». Non per niente siamo a Torino. Il Lantosca dà il referto di questa sua visita in versi: in versi gozzaniani! È attraverso questa versificazione prosaica, umoristica, riduttiva, grigia, priva di illusioni, che il visitatore si pone come «antagonista» del visitato: il quale si lascia ben volentieri ridurre a personaggio – sua grande, eterna aspirazione. Personaggio protagonista, opposto al piccolo cronista, che tuttavia, romanzescamente, arriva a lui prevenuto, e pieno di antipatia proprio per i suoi atteggiamenti da vate, da grande illuso.

Assistiamo così all'apparizione del Tommaseo e a uno sviluppo di fatti: l'antagonista prevenuto si lascia (senza esagerazione) affascinare dal protagonista, e cambia moderatamente opinione su di lui. Ciò non toglie che il suo referto poetico sia di un realismo spietato («... i letterati / han, come i santi, un lor particolare / odore; ch'io sentii, come là entro / stati ne fosser dieci...»). Dopo questo ritratto torinese del 1854, il Lantosca ne eseguirà un altro, meno spietatamente umoristico e visionario, nel 1870 a Firenze. Tommaseo è cieco e sta molto male. Il Lantosca si rabbonisce. («Ritto in piè s'appoggiava con le reni / al caminetto. Ma pretese ch'io / sedessi. Nelle occhiaie avea sereni / ammiccamenti a qualche ignoto iddio».) Nell'opporre il Lantosca al Tommaseo, il Debenedetti fa della pura critica, perché in realtà egli oppone la poesia, così moderna (nell'ambito italiano) del Lantosca alla poesia del Tommaseo (altrettanto moderna): la

prima prevedendo Gozzano e il crepuscolarismo, la seconda Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Le angosce del Debenedetti – che fanno di lui un critico ansioso, attaccato morbosamente al testo – derivano dalla sua cattiva coscienza metodologica. Egli sa che per essere buoni critici bisogna essere metodologicamente corretti; ma insieme, per un immedicabile scetticismo dovuto alla sua intelligenza, sa che nessun metodo è corretto. Da che cosa partire? Su che pretesto impiantare il discorso? Questa atroce domanda ha sempre dilaniato Debenedetti. Ma egli ha risolto il problema nei momenti migliori – come in questo ritratto del Tommaseo «barbato» – nell'unico modo che assicuri alla critica una validità che resista al rapido deperimento e ingiallimento dei metodi: quello di fare del poeta ciò che il poeta ha fatto del mondo.

«Almanacco dello Specchio n. 2»
Marianne Moore, *Il basilisco piumato*

Les fleurs du mal escono nel 1857, e, com'è noto, fanno di colpo invecchiare e retrocedere a uno stato di marginalità provinciale tutta la letteratura italiana. Questo stato di inferiorità della letteratura italiana, rispetto alle più importanti letterature europee, è durato dunque un secolo, e non è ancora veramente finito.

Un florilegio dei *Fiori* apre un'antologia-almanacco di Mondadori contenente ventun poeti fra italiani e stranieri. I *Fiori* sono tradotti, a dir la verità non molto bene, da Giovanni Raboni, se, come è chiaro, non gli piace la superficie marmorea e perfetta del morbo baudelairiano. Poi viene un afono e civettuolo Saba con degli *haikai* molto libreschi degli anni Venti. Quanto a me, non sentivo il bisogno della rilettura riordinata di questa sezioncina del *Canzoniere*. Non lo dico – come non dirò il resto – per stroncare il volume mondadoriano curato da Forti e Pontiggia. Esso è un documento, non credo pretenda di imporre dei «valori». Anche Dylan Thomas ha qui degli inediti o dei versi sconosciuti che non aggiungono nulla alla sua figura: anzi, la impoveriscono, scoprendo un po' il gioco del suo monologare automatico e della sua inventività furente, insieme venerante e sprezzante. Una delusione sono le poesie di René Dautmal, un poeta che ha operato tra i surrealisti negli anni Venti e Trenta.

Così deludono tutti gli altri poeti stranieri inclusi, da

Octavio Paz, a Yves Bonnefoy, dai poeti della «scuola di Nuova York» (se si eccettua Ashbery), al vuoto Ted Hughes. Dello spiritualismo noioso nei latini, del Pound ridotto a citazioni di letture casuali e dilettalesche, con un po' di lingue antiche, negli anglosassoni.

Degli italiani Garboli e Davico Bonino mettono le mani avanti scherzando (anche se quello di Garboli – che vorrebbe resuscitare Qualcuno che sta tra Noventa e Soldati, non senza la suggestione, subito corretta appunto dallo scherzo, del «sublime» bassaniano – è un gioco molto doloroso). Antonio Porta sembra assolutamente svuotato. Gli altri sono tutti senza rilievo, anche quell'Eros Alesi di cui si presenta un puro e semplice documento di vita (è morto in manicomio a vent'anni, dopo un viaggio in India, drogato con una trista compagnia di piazza Bologna. Era di Ciampino. Suo padre era fantino e si ubriacava maltrattando la madre. Di qui la solita tragedia che più o meno abbiamo vissuto tutti. Solo che in questi anni la moda ha voluto che questa tragedia fosse intollerabile ed enfatica, e ha preteso soluzioni estreme. Non ho nessuna particolare pietà per questo disgraziato ragazzo, debole e ignorante, che è morto per la stessa ragione per cui si fanno crescere i capelli. Meno diritti si hanno e più grande è la libertà. La vera schiavitù dei negri d'America è cominciata il giorno in cui sono stati concessi loro i Diritti Civili. La tolleranza è la peggiore delle repressioni. È essa che ha deciso la moda della droga, della morte e della rivolta estremistica. I più deboli ci sono cascati, con l'aria di essere dei campioni. In realtà sono stati campioni del più spietato conformismo).

Tra gli italiani si staccano molto dagli altri Domenico Naldini, con poche poesie anch'esse fatte per scherzo, e con quella delizia che ormai Penna ha consumato tutta, lasciandone a Naldini un fondo atrocemente amaro; e Andrea Zanzotto che, puntualmente (lo fa già da qualche anno) ci offre un testo straordinario: questa volta

sulla *Pasqua di Maggio*, cioè su una Pasqua che non viene mai. Qui sì Pound è un riferimento di altissima cultura. Il suo delirare fatico è stipato di interessi culturali reali, dall'etnologia all'agricoltura, dalla storia delle religioni (il simbolo dell'uovo – l'eterno ritorno) alla medicina. È una poesia rustica e ubriaca, dove la cosmicità è assicurata da una forza intellettuale usata comicamente.

Un po' a parte resta il dialettale Franco Loi (scrive in dialetto milanese pur essendo di origine sarda): ma la traduzione italiana è più bella del testo originale. Essa civettando l'impossibilità di tradurre l'intraducibile, in realtà adula l'intraducibilità, e con un «ron-ron» fintamente modesto fa intravedere nel testo bellezze rare e sepolte, godute da altri e altrove: operazione mica banale, anzi assai abile. Di Ferdinando Camon (anch'egli, per povertà linguistica, quasi dialettale) non parlo, per discrezione, essendone io stesso il presentatore.

John Ashbery, il migliore, come ho detto, della «scuola di Nuova York» – un poundiano modesto che parla di droga e della situazione esistenziale estremistica di moda – è tradotto da Silvano Sabbadini, lo stesso che ha tradotto l'intero volume di Olson, *Maximus: poesie*. Ma anche Olson è una delusione. È un semplice poundiano anche lui. Le presentazioni parlano – lasciando il lettore confuso, colpevole, e con la sensazione di essere un povero diavolo superato dai tempi – della poesia della scuola di Nuova York come di un «evento» che avviene sulla pagina, che è dunque l'«arena» di tale evento; mentre a proposito di Olson e del «Black Mountain Group», cui egli appartiene, parlano di una «funzione dinamica e strutturale nel campo della pagina», che sostituisce la vecchia unità ritmica del verso e della strofa, per cui la poesia si organizza come «spazio organico». Parole che si rivelano assolutamente senza senso. Infatti sia Ashbery che Olson sono, ripeto, degli epigoni di Pound, comunemente nevrotici anziché pazzi. La chiacchiera poundiana è omeri-

ca, e la sua ermeneutica artefatta comprende grandiosamente personaggi qualsiasi invasati, nella loro quotidianità, da una cosmica mania linguistica. Abitano il piccolo mondo americano o pisano come immensi fantasmi, le cui voci fiottano nel globo. I piccoli personaggi di Olson, attraverso cui egli monologa chiacchierando, sono invece provinciali e folcloristici e restano tali. L'esistenza come informe totalità è sostituita dalla sociologia, molto modestamente. L'umorismo con cui – convenzionalmente – Olson corregge la sua mitologia, in realtà non ha proprio niente da minimizzare: il mondo mitico di Olson è già minimo.

Con Zanzotto e quel Naldini che pare non osi nemmeno esistere, la migliore scelta è quella di Auden. Anzi sono suoi i versi più belli del volume (quello stupendo pezzo finale di *Città senza mura*). C'è anche una sua poesia dedicata a Marianne Moore, in occasione del suo ottantesimo compleanno, il 15 novembre 1967. Marianne Moore è poi morta cinque anni dopo, a Nuova York. In questi mesi è uscito in Italia il primo volume di tutte le sue poesie, *Il basilisco piumato*, che comincia con i *Selected poems* del 1935 e arriva a *Collected later* del 1951.

Che meravigliosa lettura, questa del *Basilisco piumato*! Essa si pone inaspettatamente tra le letture fondamentali della mia vita (se ciò ha qualche interesse), dalle antiche letture dei *Canti popolari greci*, di Rimbaud, di Machado, a quelle recentissime di Mandel'stam e dell'ultimo Bertolucci. Considero una grande fortuna essermi riservato questa lettura per oggi (di Marianne Moore conoscevo solo poche cose, citate o raccolte in antologie): ne ho avuto una felicità da adolescente. Quando un libro piace in questo modo, è difficile, anzi, impossibile, farne subito un discorso critico: che sembra, irrazionalmente, addirittura sacrilego. Conto di essere preso in parola da chi mi legge.

Il gerboa, Il basilisco piumato, Il pangolino, e aggiun-

giamoci anche *Una carrozza dalla Svezia*, sono poesie da imparare a memoria. E da imparare a memoria, o sapere, cito per esempio: «Ripetute / prove hanno dimostrato che lo scoglio può vivere / di ciò che non può far rivivere / la sua giovinezza. E dentro ad esso si fa vecchio il mare»; «Se l'ardore può essere scambiato per avidità, / se il calore può sembrare furore, / non è lecito trarne conclusioni»; «Una troppo severa enfasi intellettuale su questa o quella / qualità turba il nostro piacere»; «Affilati fino allo splendore / dall'ardua maestà di quella sofisticazione ch'è superiore all'opportunità, / questi sono ricchi strumenti con cui sperimentare. / Ma perché sezionare il destino con strumenti / ancor più specializzati degli elementi del destino stesso?»; «La passione di raddrizzare il prossimo è di per sé una malattia affliggente. / Meglio la ripugnanza, che per sé non rivendica alcun merito»; «Un'apparenza può anche ingannare; come / la tromba dell'elefante, che ondeggia / nell'aria col suo tubo simile a quello / di un'aquilegia – quanta forza possiede – ed è / delicata. / L'arte è sfortunata»; «... chiunque vada / ripetendo: "Non mi darò per vinto", non capisce / che non c'è libertà / finché non si diventa prigionieri / di una fede suprema...»; «Nel Socrate degli animali, così come / in Sofocle l'Ape, sulla cui tomba venne incisa un'arnia, / la gravità si tinge di dolcezza»; «Ordine sottopone / a prova il suo disordine; non è / un giuramento di Erode, che non può mutare». E infine la confessione di una moralista che finge un irrazionalismo aristocratico: «... ci fu uno che raccontava cose / che non avrebbero potuto mai essere attuali / ed erano migliori le sue storie di tutta l'insocievole, senile / filastrocca che parla di certezza...». Ma in realtà tutto questo è detto come per caso, perché imparato dalla vita, e uno impara una cosa, uno un'altra, con la differenza, del resto anch'essa trascurabile, che uno fa dei «giuramenti da Erode», uno non li fa. E poi la discrezione vuole che

ogni cosa valga un'altra cosa. Non c'è niente da insegnare; lo studioso vero «trova nella sua opinione la propria pace», e non pretende altro da sé o dagli altri. Ciò che conta è affabulare: è l'estasi che dà l'ispirazione, e la convenienza che dà la forma. Affabulare di che? Basta leggere un'enciclopedia, o un volume di ornitologia o di botanica: non c'è limite ai temi, come non esiste gradualità nell'essere. È la vitalità – lasciata in parte inconsapevole («C'è una forte dose di poesia nell'inconsapevole / pignoleria»; «tutto il loro orgoglio... sta nella cura, non nella follia»), in parte tradotta in una qualità altissima di cultura – che si scatena nelle immense riserve della solitudine.

August Strindberg, *Inferno*

L'*Inferno* di Strindberg non è un libro: non viene vissuto dal lettore come un libro, ma come un'esperienza. Poiché Strindberg è uno scrittore, ogni tanto ci si accorge della qualità letto-scritta di questa esperienza: ma nell'insieme essa ha lo spessore e l'illimitatezza formale e temporale che hanno i fatti nell'essere vissuti. Anche l'ambiguità e la mancanza di definizioni e funzioni nette e precise (pur magari nella sospensione) sono quelle dei fatti vissuti: mescolate come sono a quel qualcosa di univoco, ontologico, elementare che è tipico del momento puramente esistenziale delle nostre esperienze.

Tutto ciò potrebbe essere dovuto al fatto che questo libro è un diario. Non c'è dubbio che lo è. Strindberg l'ha rivestito – per abitudine di letterato – di un certo «decoro» letterario (la divisione in «cantiche» con diversi sottotitoli; i titoli dei capitoli che rinviano a un'esperienza religiosa di carattere nominalmente alto; una certa scansione ritmica delle lunghe lasse eccetera; non solo, ma certe pagine sono direttamente letterarie – e si tratta di letteratura buonissima – si veda specialmente il capitolo del soggiorno in Austria, dove il rigore è quello di un grande romanzo stilisticamente progettato fin nei più piccoli dettagli, tutti coerenti nel loro tono funereo primaverile-temporalesco o invernale-leggendario, con modelli nella più agghiacciante tradizione metafisica della pittura nordica).

27 maggio 1973

Ma non basta. Esistono molti diari, alcuni famosissimi, anche di non letterati. Ma il lettore non ha mai dimenticato, leggendoli, di essere di fronte a una cosa scritta, sia pure rinviante direttamente ai fatti vissuti. La ragione è che gli altri «diari» – veri, o finti per finzione letteraria – rimandano ai fatti ponendone i problemi e rivelandone le eventuali soluzioni. Anche in questo di Strindberg c'è in parte questo rimando ai fatti e alla loro problematicità.

Solo che qui è tutto sbagliato: ma non per volontà dell'autore (che poteva giocare a fare l'ingenuo, l'incapace), bensì per sua impotenza: una oggettiva, reale, storica impotenza a capire quei fatti e a interpretarli in qualche modo.

Perciò tutta l'intera lettura di *Inferno* consiste nell'operazione continua e affannosa di sostituire la nostra coscienza dei fatti a quella dell'autore, che di quei fatti ha una coscienza del tutto inattendibile. In termini elementari, il primo problema che la nostra coscienza si pone – sostituendosi a quella dell'autore – è: Strindberg è pazzo o finge la pazzia, dominando quel tanto di clinicamente patologico che c'è nella sua mania di persecuzione? O, se è pazzo, perché lo è?

Strindberg non è completamente ignaro di questi problemi essenziali e primi: parla, a proposito di se stesso, in quattro o cinque occasioni, di pazzia (e di mania di persecuzione, in prima istanza): un motivo ricorrente, sia pure in modo quasi inafferrabile, appena adombrato, è quello del manicomio (come possibilità di esservi ricoverato – il che è detto con una certa calma imparziale e un certo umorismo – o come «immagine» ossessiva – egli spesso adocchia da lontano dei manicomi, passeggiandovi nei dintorni – ed ecco uno «sguardo» di grande qualità letteraria).

Ora il punto è questo: i libri (o diari) di malati che non sanno o fanno male di esserlo, non sono pochi, ma rientrano tutti regolarmente nelle categorie dei prodotti let-

terari o comunque scritti. Perché questo di Strindberg è così speciale? Perché la sua pazzia sembra così particolarmente interessante, tanto da superare l'interesse della lettura e da trasformare il lettore in un diagnostico che vive, attraverso la lettura, la pazzia dell'ammalato? Perché l'incoscienza che l'ammalato ha del proprio male, nel caso di Strindberg, ci sembra così scandalosa?

Risponderei paradossalmente a questa domanda così: perché tutti i malati di mente che hanno scritto libri su di sé, hanno scritto o prima o dopo Freud: la coscienza del proprio male era quindi o preistorica (cioè apparteneva a una cultura psicologica arcaica o tradizionale) oppure era attuale (cioè teneva conto, direttamente o indirettamente, di Freud). Strindberg è vissuto, biograficamente e soprattutto culturalmente, in un momento storico in cui Freud era già maturo (egli, credo, aveva cominciato in quegli anni, o poco dopo, le sue ricerche sull'isteria – e che materiale prezioso gli avrebbe offerto questo libro!). Paradossalmente risulta dunque assurdo che un uomo della cultura di Strindberg non conosca Freud! Tutte le premesse culturali e storiche *volevano* che Strindberg conoscesse almeno i fondamenti più rudimentali della psicanalisi: e ci sembra inammissibile e ridicolo che egli non sia in grado di interpretare il caso di isteria di un suo amico (ma egli, in qualche occasione, non riferisce ad amici non meglio identificati qualcuno dei suoi sintomi?), il quale, dopo una giovinezza casta, al primo contatto sessuale con una prostituta, ha cominciato a credere, soffrendo orribilmente, di essere morto, fino a emanare obbiettivamente puzza di cadavere, e lanciando insulti e bestemmie contro la madre che fino a quel punto aveva adorato da figlio modello.

Il caso – per noi, che non riusciamo a non sentirci contemporanei di un uomo letterariamente così intelligente e moderno come Strindberg – è di una schematicità da laboratorio. Com'è mai possibile che Strindberg

lo interpretasse in chiave stupidamente religiosa e occultistica?

Ed ecco l'altro punto: va bene, Strindberg non poteva conoscere Freud per la buona ragione che è vissuto prima di lui, ma è possibile che un uomo dell'intelligenza di Strindberg potesse ridursi a prendere sul serio l'occultismo e altre sofie di questo genere? Oppure che riducesse il problema religioso al livello di una donnetta austriaca come sua suocera, che lo mescolava con antiche superstizioni e con una teologia spiritualistica ed edificante?

C'è da dedurre, dunque, che Strindberg non fosse un uomo veramente colto, e che probabilmente, di conseguenza, anche se avesse potuto conoscere il quasi contemporaneo Freud, avrebbe fatto fare alla psicanalisi la fine che ha fatto fare alla religione. C'è in Strindberg quel fondo di cattiva cultura, imbarazzante e un po' ripugnante, che c'è in certi autodidatti. D'altra parte, fin dalle prime pagine di questo libro, sconfinato sia nel senso della lunghezza (ci si mette un'intera epoca della propria vita a leggerlo!) sia nel senso della larghezza e della profondità, si ha l'impressione di essere di fronte alla scrittura di un uomo geniale ma non di un grande scrittore: la sua straordinaria abilità ha qualcosa di troppo scorrevole e prorompente che è proprio della chiacchiera affascinante dei talenti che – come si usa dire con odioso termine romano – sono un po' «fasulli», cioè, in sostanza, un po' fuori dalla cultura reale, e quindi dalla realtà.

Per le prime cinquanta-cento pagine del libro, insieme all'ammirazione per la straordinaria «forma» di questo diario, e alle pagine così sciolte sia nelle descrizioni che nelle improvvise, sorprendenti considerazioni morali, non si può non provare un senso, più che di pietà, di pena, per questo disgraziato che soffre le più elementari e comuni sofferenze della pazzia clinica (insonnie, sensi di soffocamento, impressioni di scariche elettriche nel

corpo, ossessioni di rumori sulla testa, paura di essere perseguitato e ucciso da forze occulte oppure da disgraziate persone reali, penosamente degradate a ruolo di assassini, ecc. ecc.), a cui va aggiunta la mania dell'alchimia, la medioevale ricerca della fabbricazione dell'oro in laboratorio! (Eppure la preparazione scientifica di Strindberg era notevole: le pagine sugli insetti, sugli uccelli, sui fiori, sui minerali sono bellissime.) È per questo straziante senso di pena, in realtà, che non si può umanamente leggere questa opera come un'opera letteraria e neanche come un documento: la follia di Strindberg è lì, *in fieri*, davanti ai nostri occhi, nuda e orribile, nella sua fatale banalità che fa di Strindberg un pazzo uguale a tutti gli altri (non c'è niente di più stereotipo della pazzia). Non possiamo considerarla come un fatto documentato, cioè finito. Tanto più che il libro consiste proprio – come l'esperienza che immagino si abbia vivendo quotidianamente con un malato di mente – in una serie di miglioramenti e di ricadute, non c'è pagina lucida, intelligente, pervasa di un post-romantico umorismo, radicato e civilmente abitudinario, che non sia seguita da una pagina che fa cascare le braccia, e in cui la pazzia, che pareva svanita come un brutto sogno, ritorni spaventosamente uguale a se stessa, immedicabile.

Ora, io uso la parola «pazzia» in senso convenzionale e di comodo. La «pazzia» non esiste: esiste una condizione umana che è particolare rispetto alla «normalità» che a sua volta non esiste. Qual è dunque la particolarità della condizione umana di Strindberg? Non sono un medico, ma posso ammassare la seguente serie di dati: un rapporto tragico con la propria madre (di cui Strindberg, nel libro non parla *mai*), la quale era una ebrea (del suo sangue in parte ebreo, ancora, Strindberg non parla *mai*); la misoginia (di cui Strindberg parla in modo incoerente, annettendola non si sa se all'ideologia della sua rivolta giovanile o all'ideologia reazionaria fallita del

momento in cui scrive – quarantotto anni); l'omoerotia (che lo fa vivere praticamente sempre con uomini giovani, eternamente nei caffè letterari, a chiacchierare, con l'esibizionistico gusto dello scandalo – un po' come recentemente, per esempio, Gombrowicz – che è discepolo di quel Przybyszewski che col nome di Popoffsky è uno dei «persecutori» mitteleuropei di Strindberg); il bisogno dell'esilio e della solitudine come gratificazione dolorosa del proprio narcisismo. Tutto questo ha creato dei sintomi di schizofrenia. Ma non basta a spiegare la forma psicotica che essa ha raggiunto. Il fondo di Strindberg è impenetrabile e terribile (non ho letto il libro di Jaspers né quello di Brandell – citati da Luciano Codignola nel suo bel saggio che accompagna *Inferno* – sul caso clinico di Strindberg), ma non credo che essi abbiano potuto ignorare i due punti fondamentali costituiti da una repressione moralistica particolarmente feroce nella Svezia di quegli anni, che ha determinato in Strindberg e nei suoi amici (e quasi complici!) un senso di colpa come io non ne conosco di uguali; e l'omosessualità repressa. Su questa, Strindberg parla quasi per caso, ma in pagine d'una estrema violenza rivelatrice. È per caso, inopinatamente, che egli ricorda – rabbrivendo di orrore – le esperienze omosessuali in un orfanotrofio, quand'era ragazzetto: è una pagina «unica» nel libro, che, in un contesto letterario, si presenta quasi come un *lapsus* o un pezzo di scrittura automatica. Ci sono due righe, altrettanto uniche, in cui Strindberg dice che un amico aveva diagnosticato in lui l'omosessualità e che da allora egli sorvegliava continuamente i suoi stimoli sessuali (operazione dunque che ha avuto una durata e una lunga continuità, sempre taciuta); c'è inoltre la storia del suo amico Benoit, non meglio identificato, che è un altro caso clinico di omosessualità repressa, da laboratorio. Tutto questo è ammassato nell'ultima parte del libro, e, subito dopo, ancora in un inconscio

impulso automatico, per dire che Dio avrebbe dovuto distruggere il mondo, Strindberg aggiunge «come Sodoma». Questa omosessualità latente e probabilmente senza possibilità di sbocchi, perché poi in realtà Strindberg amava fisicamente le donne (ma per fuggirle sistematicamente subito) era dentro di lui come a creare ulteriore confusione, palude velenosa tra le paludi velenose del suo profondo, caos nel caos. Forse era questa estrema complessità di mali a creare un certo equilibrio, e a preservare Strindberg dal ricovero in manicomio, isolando i sintomi più pericolosi, e riducendoli a «sindromi» ricorrenti ma passeggiere: senza naturalmente contare la sua cultura, per quanto tarata, che gli consentiva la riflessione, anche se aberrante, su sé, e soprattutto l'abitudine al distacco e all'umorismo. Tutto *Inferno* dovrebbe essere il diario di un'esperienza religiosa: il passaggio dall'ateismo progressista di gioventù, all'occultismo, alla religiosità di tipo indiano (che lo rende oggi attuale), allo spiritismo, al misticismo swedenborghiano, e infine alla conversione (non attuata mai definitivamente) al cattolicesimo come «religione degli avi». A me sembra – malgrado l'immediata, susseguente ricaduta clinica alla mania religiosa – che il libro si concluda alle pagine 356-57, con un ritorno lucido e irrefutabile al laicismo e alla ragione. Posizione che Strindberg non aveva mai, io credo, sostanzialmente abbandonato: l'esperienza religiosa di cui parla ha la miseria, la meschinità e la volgarità che caratterizzano i sintomi clinici della follia. Non si riesce mai per un momento a prenderla sul serio, fa soltanto pena. Non per niente poi Strindberg, formalmente guarito (ma la guarigione non esiste, come non esistono la pazzia e la normalità) avrebbe continuato a scrivere, e probabilmente a scrivere le sue opere migliori.

[Gadda è morto]

Gadda è morto, e io sono pregato di farne un epicedio. Ho gli occhi asciutti, poco dolore. Probabilmente abbiamo avuto da lui tutto quello che dovevamo avere. E la sua morte ci mette anche in questo – nei suoi riguardi – la coscienza in pace. D'altra parte, forse noi, a nostra volta, avremmo avuto qualcosa da dare a lui, e in tal caso sarebbe più grave che la nostra coscienza si sentisse assolta dal ritiro di Gadda da questa vita. Ma io credo che Gadda, in realtà, non volesse niente da nessuno. Spesso si lamentava di non ricevere, di avere bisogno di informazioni, di aiuti, di compagnia, di affetto, di amore. Ma in realtà non era vero. O era vero in un luogo più profondo della sua anima, là dove un passeggero amico come me non poteva essere che impotente.

Questa sua mancanza del bisogno di altri, questa sua autosufficienza nella solitudine, e il suo bisogno, sconfinato, di solitudine, fanno sì che ora la sua morte non dia dolore, a nessuno: è questo un modo stupendo di morire. Non scomodare con faticosi pianti e sospiri parenti, amici e conoscenti. Togliere, letteralmente, il disturbo: che è stata l'aspirazione continua, affannosa e buffa di Gadda. Quando era vicino, presente, egli cercava di volatilizzarsi, farsi piccino, sparire. La cosa era, appunto, buffa, in un uomo grosso come lui. Spesso, per attuare questa sua aspirazione abbassava gli occhi; e se ne stava così, con le grosse palpebre chiuse, la bocca smorta, le

3 giugno 1973

mascelle cascanti, nel loro colore rossiccio dei golosi; magari con le mani intrecciate sopra la pancia. Un penitente, disperatamente contrito, con la testa china o reclinata, gli occhi rivolti a terra, in attesa che finalmente un boia, per ordine delle venerate autorità, prendesse tra le sue braccia quel corpaccione come fosse un corpicino e lo portasse al meritato patibolo.

Il disprezzo fisico che Gadda aveva verso di sé era un fenomeno psicologico di rara potenza comica; se in un rapporto col suo interlocutore ciò che fatalmente nasceva in lui era il desiderio di lasciare tutto lo spazio all'altro, e lui ritirarsi ai margini, magari, appunto sparire, ciò che in compenso nasceva nell'interlocutore, altrettanto fatalmente, era un desiderio manigoldo e irresistibile di essere allegro, ferocemente pieno di vita e di vitalità. Quasi per una legge fisica: la quantità del mondo cui Gadda rinunciava veniva annessa dall'altro, il quale di conseguenza era regolarmente preso da un ilare ottimismo, da un'illimitata fiducia in se stesso.

Ora che Gadda si è ritirato definitivamente, voltando le sue spalle curve, e incamminandosi per una strada che lui ha sempre saputo bene, c'è in chi resta una vera e propria esplosione di vitalità. Sì, la morte di Gadda dà una strana certezza di pace: non solo perché è oggettivamente la morte di un uomo molto vecchio che si è meravigliosamente adempiuto – e con una vitalità reale, confronto a cui quella dei suoi vari interlocutori fa ridere – ma, appunto, perché il modo che Gadda aveva di cedere il posto agli altri era buffo. La persona fisica di Gadda aveva la qualità dei grandi attori comici, consistente nell'alludere, o ammiccare, con una misteriosa luce negli occhi, al proprio *cliché*, ossia alla propria miseria fisica, al proprio aspetto ridicolo, e, insieme, al proprio modo di arrangiarsi nella vita, sia furbescamente, sia rinunciatariamente. Un «eccomi qui» come versione buffa dell'*ecce homo*.

Naturalmente il grande attore comico cui Gadda può metaforicamente assomigliare è un attore dove predomina una forma di espressività di miseria psicologica, che suscita l'ilarità degli altri, o perché la compatiscono o perché se ne ritengono al riparo. Non si potrebbe mai pensare a Charlot, ma se mai sacrilegamente a Sordi.

Nato per non essere mai giovane, ma o bebè o vecchio, Gadda conosceva con spaventosa lucidità questo suo destino fisico e psicologico. La sua grande cultura gli ha impedito che questa fosse una tragedia, e ha trasformato la paura e la vigliaccheria in una specie di alto spavento cosmico, e questo è poi stato visto da lui comicamente. La saggezza adulta è stata da Gadda raggiunta attraverso la cultura: altrimenti, forse, il terrore di non saper e di non poter raggiungerla, avrebbe fatto di lui un relitto: un rampollo degenerare di una borghesia altrimenti degenerata. Ma l'ansia terribile di comportarsi e pensare con la forza adulta di un grande borghese professionista e magari benpensante, ha potuto in realtà attuarsi attraverso le vie scandalose della cultura.

C'era in Gadda una sconfinata competenza delle cose del mondo, pratiche e teoretiche. Ma non avulse dalla realtà. Tutto crollava solo al momento dell'azione. Allora prevaleva il suo grande rifiuto. E cominciava la sua vendetta. Ma era la vendetta contro la società cattiva di un uomo buono. E, infatti, se di uno scrittore si può dare, per eccellenza, la definizione che si può dare di tutti gli scrittori, cioè «buffone di corte», questo è proprio Gadda. Ma curioso: alla fine chi ci rimette è la corte. Il buffone – senza temere, *se non a parole*, il ridicolo – si è fatto un severo e quasi santo campione della sconfitta e della vergogna della corte.

Non c'è stata critica più definitiva alle istituzioni che quella di questo uomo di destra. E non dall'interno delle istituzioni, come egli forse si illudeva di fare (o, da grande attore comico, fingeva di illudersi), bensì da un

luogo esterno di castigo o di esilio. Così egli ha ripercorso non solo l'Italia fascista e borghese di oggi, nei suoi luoghi deputati; ma anche tutta la sua storia. Perché ogni suo intervento linguistico su un fatto di oggi presupponeva l'intera stratificazione della storia di una lingua, la cui caratteristica è sempre stata la fissazione, la conservazione per accumulo di forme concorrenti, e – per grande fortuna di Gadda – l'espressività.

In ogni frase di Gadda si può vedere un fulmineo compendio della storia linguistica – e quindi della storia *tout court* – d'Italia. C'è il Trecento, il Rinascimento, il barocco, il classicismo, il romanticismo e il Novecento: magari in sei righe. Ma lo spirito comico che presiede il giudizio che Gadda dà su di sé, presiede anche il giudizio che egli dà su tale storia: perché tutto è citato in funzione comica: lo stile sublime è attinto in pochi momenti, ma sempre con segnalazioni indubitabili di scetticismo, come un dovere ottemperato con tocchi di maestro, che lo fa con *souplesse*, tagliando corto subito: uno straziante intervento d'archi che subito si dilegua.

Forse la più grande grandezza di Gadda è consistita nel rendere comica anche la tenerezza – di cui la sua anima ferita, anzi, piagata, doveva poi essere piena. Egli in tutta la sua vita non è stato sentimentale mai, neanche un momento.

A pagina 154 de *Il carnefice*, cioè tre pagine prima della fine, l'autore esclama trionfalmente, anzi, nei limiti consentiti dallo stile, trionfalisticamente: «Tutti quelli che hanno parlato di sé, miei cari, sempre hanno dato una camuffata versione dei loro piani o intenti, anche nel rigore spietato del masochismo: sono stati pieni di riguardo, insomma, per il loro io sbudellato alquanto; io invece lo so di tramortirmi nella confessione piena: di chi è incapace, certo, di uccidere, cerca di essere un'anima brutta, e non finge di farsi pisciare addosso».

Tutto un libro è stato scritto quasi esclusivamente per dimostrare questo. Che però è poi vero solo in parte. La confessione piena non c'è: anzi, si tratta di una confessione particolarmente selettiva e parziale. Se non c'è riguardo per la propria persona, c'è però una forma aberrante di narcisismo che provvede, sia pure «negativamente», a dare i risarcimenti di solito ottenuti attraverso il riguardo, o rispetto, per se stessi; l'incapacità a uccidere (che Dario Bellezza si attribuisce non si sa se come merito o come demerito) è un fatto irrilevante pressoché enfatico. Restano due verità, di cui una (il farsi pisciare addosso) vale ciò che vale, è un fatto, e come tale ha tutti i significati che gli si vogliono annettere; l'altra (essere un'«anima brutta») è invece significativa, e può ben servire al critico che ha bisogno di ragionevolezza e di comodità, per definire questo libro che l'ha scandalizzato.

Bellezza si presenta ossessivamente per tutto il libro come un'«anima brutta»: fa, cioè, dell'idealismo. La mimesi scorre attraverso queste pagine in prosa «attica», troppo intense, come un brodo ristretto e salato, fluendovi innocentemente, quasi inavvertita: mimesi di che? Di due persone: un predicatore seicentesco, controriformista, che se è perfettamente ortodosso nella sua orrida teodicea, è però manicheo fino ai limiti dell'eresia nel distinguere il bene dal male, la virtù dal vizio; e un vecchio borghese benpensante, del tutto simile al predicatore, ma un po' meno drastico almeno linguisticamente, tanto da poter per esempio rivolgersi agli altri chiamandoli «miei cari», dire «il mio io sbudellato alquanto», o «nessuno ci capirà mai niente in quel guazzabuglio che è il cuore umano» ecc. Nella ferocia del linguaggio-linciaggio controriformistico da collegio retto da rettori sadici, viene immesso insomma un po' di cinismo sempre di stretta osservanza cattolica; e l'humour non sempre nero o nerissimo dei borghesi che pur essendo volti altrove accettano quel cattolicesimo che dopotutto è ancora così necessario al prestigio.

Dunque, o con rabbia quaresimalistica o con ironia bonacciona, Bellezza non fa altro che parlare del proprio *vizio*. E penso a un racconto che fa spesso Moravia a proposito della Cianciulli: costei, parlando in tribunale delle proprie imprese omicide, diceva: «Io mi preparavo con una scure, o un coltello, dietro la porta, e quando la *povera vittima* entrava...». Meravigliosa, innocente dissociazione! Come si considerava remota la Cianciulli dal lezzo di macello in cui viveva! Parlando eternamente di «vizio», Bellezza crea il «lezzo del vizio», ma in conclusione, come la Cianciulli, se ne distacca. La sua tecnica è quella di anticipare il giudizio del lettore che è il vero moralista (secondo Bellezza), prendendo il suo posto nel pronunciare la condanna. E perciò evitandola. Non ha calcolato però, Bellezza, che il lettore si sarebbe adonta-

to per questa invasione del campo della sua competenza, e si sarebbe vendicato di ciò trovandosi, d'improvviso, immensamente tollerante. Minimizzando quindi l'orrore del vizio, e il valore della confessione piena. Anziché essere un libello contro il vizio, questo libro era nato in realtà per essere un manualletto del vizio. E il critico osa sperare che prima o poi Bellezza abbia il coraggio di scriverlo: ché solo in tal caso il lettore finirà col pronunciare contro Bellezza la condanna che Bellezza vuole. Adesso, se da parte del lettore «anticipato», viene una condanna, è condanna di delusione e monotonia. Del resto è naturale che sul piano moralistico in cui Bellezza ingenuamente si è messo, valgano le sole soluzioni pragmatiche: se l'autore sa che la sua vita è fondata sul vizio, e si condanna per questo, la cosa più noiosa è non saper farci niente. Non c'è grandezza in un vizio che continua a essere praticato benché condannato: questa è semplicemente la normalità.

Uno dei motivi ricorrenti di questo diario accorciato, senza date, è la condanna della tolleranza (quella per cui si uccide il protagonista de *Il libro bianco* di Cocteau): ma questo è proprio il libro che provoca la tolleranza, istituendo, nel 1973, un dilemma risolto a priori: il perdono (annoiato) o il rogo. Sinceramente non riesco a vedere Bellezza bruciato vivo a Campo dei Fiori: ma immagino a fatica anche una denuncia contro questo romanzo per immoralità o oscenità. Esso cadrà, appunto, nel vuoto umiliante creato dalla tolleranza. Ma è il continuo esorcismo che il Bellezza fa contro il male, da lui descritto con luciferina sciattezza, che determina questa caduta. Sembra assurdo che ancor oggi una educazione cattolica in un collegio di preti, possa causare un simile sentimento di colpa. L'aspetto fenomenale di questo piccolo libro consiste proprio in questo (ed è questo che scandalizza!): il sentimento di colpa, la certezza del male. Per quale ragione Bellezza considera la

sua omosessualità un vizio, una colpa, un male, ma non episodicamente, bensì nel suo insieme, in quel tutto che essa è dilagando come una tabe sull'esistenza?

Non c'è risposta a questa domanda. Oppure Bellezza commette un errore totale: egli vive il vizio, la colpa, il male: ma questo vizio, questa colpa, questo male non sono nell'omosessualità, bensì in qualcos'altro, che Bellezza non riesce a individuare; e si accontenta della prima spiegazione, che è appunto quella dell'omosessualità. La quale dunque fa le spese di un dolore e di uno schifo che probabilmente dovrebbero essere destinati a quel qualcos'altro che Bellezza non sa o non vuol sapere.

Ora, secondo noi, quel «qualcos'altro» è semplicemente il sentimento di colpa rimasto senza ragione di essere, sia per l'apporto delle scienze umane che hanno sostituito il confessionale nel nostro equilibrio interiore, sia per il clima di tolleranza che si è creato moralmente intorno alle fonti di tale senso di colpa (non importa se poi, *in pratica*, questa tolleranza è atroce). La tabe, la lebbra (son parole di Bellezza) che avvolgono corporalmente l'autore non nascono dalle possibili e classiche ragioni del senso di colpa, ma dal senso di colpa stesso: che è di per sé colpevole.

Detto questo (trascinati dal libro scritto non da una anima brutta ma dal contrario di un'anima bella), bisognerà dire cos'è questo libro: è, ripeto, un diario slegato dal tempo, senza date (o con labili legami a un tempo visto come monotono mulinello). Esso è follemente «parziale». Riduce tutto a un rapporto cosmico e pettegolo «di quartiere» tra una dozzina di persone: due invertiti, la Santa e la Dies Irae, due delinquenti Luiso e Terenci, alcuni ragazzini marchettari e drogati, e un amore, Arturo (lo stesso che con altro nome appare nel libro precedente di Bellezza, *Lettere da Sodoma*). La Santa e Dies Irae tirano all'ambiguità, non soltanto in quanto androgini o ginandri, ma anche per la polivalenza «a chiave»

delle persone reali a cui si riferiscono; Luiso e Terenci hanno qualche palpitazione metafisica (due Angeli Sterminatori?). I fondali sono piazza Navona, qualche vicolo intorno a Campo dei Fiori, il Colosseo, Ostia e Sabaudia: fondali viventi, orrendamente, tiepidamente, stupendamente palpitanti di vita (cfr. pp. 103, 116, 122). Bellezza che è un vero scrittore sa, sa sempre, che ciò che conta è il concreto: così che la sua lagna romanesca sulla propria mancanza di ogni «legge morale» (mentre invece non c'è scrittore oggi in Italia in cui viga con tanta freschezza la decrepita legge morale del cattolicesimo più nero), è sempre corretta dal «particolare», desunto dalla vita quotidiana che è la sola a consentire un po' di pace: un piatto di lenticchie, un tè (mentre i «particolari» desunti dalla vita sessuale sono sempre frenetici, benché, intendiamoci, perfettamente reali: il fatto è che son sempre visti come laidi e casuali: tutta la vita è in loro funzione, ma poi quando finalmente si realizzano, vengono di colpo deprezzati e gettati via, come se non contassero nulla, fossero puri incidenti). Tutto questo «insieme» ben selezionato e ristretto di cose, avviene totalmente senza prospettive: tutto è ammassato e disposto frontalmente, in un completo appiattimento e livellamento dei significati e dei valori. Poiché si tratta dell'obiettivo di un poeta – che sa sempre cogliere, magari demoniacamente, il reale delle cose – quando tale obiettivo si punta su un personaggio, un oggetto, un'ora, un luogo, non può che determinarli con precisione e evidenza: ma subito li abbandona, senza preferenza per altro o senza stanchezza per essi: segue, semplicemente, lo svolgimento del tempo come ingorgo che risucchia verso un decesso contemporaneo alla vita. L'ambizione stilistica del libro – la sua progettazione, come si usa dire, tecnicizzando disinvoltamente la letteratura – deriva da questo: il tempo non è una successione ma un ammasso, una mano che disegna sempre sullo

stesso foglio senza cancellare nulla. La continuità è assicurata dall'assenza di ogni valore determinata dalla caduta dei valori cattolici del bene e del male. Stando così le cose, la vita è dunque magma. Ma poiché anche il magma ha una sua forma, ecco che Bellezza puntigliosamente cerca di distruggere anche la forma del magma, facendo del magma poltiglia. Ma in ciò è messo in scacco dalla sua stessa natura di scrittore, in cui il senso della forma è invincibile. Così, apprestata la poltiglia ecco da questa poltiglia filtrare nettari e narcotici di grande qualità. Come la sete di vita – in questo clericale ingordo – è ben più forte di ogni sofisma di morte, così il senso della forma è più forte della scandalosa e insincera voglia di distruggerla.

Il libro dei vagabondi

Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*

Aldo Pomini, *Il ballo dei pescicani*

Einaudi ha pubblicato recentemente tra gli altri, tre libri piuttosto straordinari, che straordinariamente si integrano l'un l'altro. Il primo è *Il libro dei vagabondi* a cura di Piero Camporesi. Si tratta di una specie di antologia sommaria e al tempo stesso vasta ed esauriente della «pitocologia» rinascimentale, dalla fine del Quattrocento alla fine del Seicento. Opera centrale è lo *Speculum cerretanorum* di Teseo Pini: un referto sui «cerretani» ossia i miserrabili, originari secondo il mito da Cerreto, che andavano mendicando e truffando per l'Italia, anzi per l'Europa, secondo l'antica tradizione medioevale. Questo *Speculum* è stato poi ripreso, tradotto, riadattato circa un secolo e mezzo dopo dal Frianoro con il titolo di *Il vagabondo*: in ambedue le opere, l'originale e la seriore, uno dei problemi centrali è il problema linguistico, ossia la «lingua zerga», adoperata da questi «esclusi» o «autoesclusi». Perciò il Camporesi vi ha aggiunto altri documenti, *Nota di parole e frasi furbesche di mano di Luigi Pulci*, *Vocabolario furbesco*, *Modo nuovo de intendere la lingua zerga*, *Le jargon de l'argot*, *Il furbesco milanese*. La cosa più notevole di questo libro è comunque l'introduzione del curatore, un po' pedantesca, un po' folle, che accumula però una congerie di informazioni di prima mano. Ne risulta addirittura un'ottica storica nuova per contemplare il mondo del passato, e ciò che ne resta nel presente. Una specie di *Storia della società povera*, come parodia della

24 giugno 1973

società dominante e costituita, sua contraddizione permanente e irriducibile in termini abitudinari. Tutto si può dire di questi «bianti», fuori che «perché» hanno scelto di esserlo. Ciò resta totalmente oscuro e come imparlabile. Un puro dato di fatto. Il condizionamento della povertà? Certo, certo. Ma tra due «poveri», uno resta e uno se ne va. Uno è preso dall'ansia dell'immobilità, l'altro dall'ansia del muoversi. La maggioranza, anzi, è sedentaria. Si potrebbe tracciare uno schema in cui le istituzioni (politiche, economiche, religiose) coincidono con la sedentarietà: le eresie e le infrazioni di tali istituzioni si identificano col vagabondaggio. «*Cur stamus? Cur non imus?*», è insieme il motto del bandito e dello scienziato, del reietto e del poeta. E i sedentari si scandalizzano, perpetuando da una generazione all'altra gli istituti.

Cosa c'è di peggio dunque che il carcere, cioè l'immobilità coatta e perfetta, per punire coloro che sono spinti ossessivamente, come in un *raptus*, dalla *cura vagandi*? Sulle carceri sono usciti recentemente molti libri, sia autobiografici che saggistici: ma il più bello è certo questo einaudiano, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, a cura di Irene Invernizzi. L'autrice, che ha steso questo libro in collaborazione «collettiva» con un gruppo di «Lotta Continua», non ha certo il distacco scientifico di Camporesi: essa è presa e quasi soffocata dalla sua ansietà contestatrice e attualistica: le prigioni sono false scuole di rieducazione e di reintegrazione, in realtà sono scuole di rivoluzione. Forse non è così, o non è ancora così. Certo è solo che sono false scuole di rieducazione e di reintegrazione: o che semmai sono scuole di ulteriore e più raffinata delinquenza (soccorsa dalla morale borghese, che sembra fatta apposta per creare alibi e mistificazioni psicologiche ai delinquenti). Ma ciò che conta in questo libro è la documentazione esistenziale – anche se diretta dall'alto dall'autrice – che si pone in sostanza il problema: chi è il delinquente? Perché lo è? Anche in

questo libro, però, come in quello a cura del Camporesi, questa domanda resta senza risposta. O ha una risposta convenzionale: il condizionamento sociale.

E veniamo al libro di cui in realtà voglio parlare, *Il ballo dei pescicani* di Aldo Pomini. Aldo Pomini è nato nel 1913 in un paesetto piemontese di vaga memoria pavesiana; alla morte del padre, nel 1919 emigra in Francia, a Tolone. Sua madre, malata, lavora per mantenere la piccola poverissima famiglia. È dunque il condizionamento sociale allo stato puro, quasi da laboratorio, per la nascita di un delinquente. Ma l'alternativa c'era: quella che il piccolo Aldo diventasse un cosiddetto onesto lavoratore, oppure perché no, un lavoratore rivoluzionario. Ed era appunto a diventare tale che tutto pareva per lui predisposto. Egli va a fare il chierichetto presso certi preti, e a tredici anni già mantiene la famiglia lavorando come un uomo. Ma non è tipo da sagrestia, lui. È alto, forte, bello, aggressivo, vitale. Gli piace lo sport: per un pelo non diviene un corridore ciclista (e doveva averne la taglia e la classe). Aveva inoltre un forte senso dei propri diritti salariali: di fronte ai suoi «padroni» egli si comportava sempre secondo un codice naturale di sfida e di aggressività coraggiose e giuste. Ma egli, come?, quando?, con che riflessi nel suo carattere?, conosce Albert, e con Albert la strada. Era fatale che fosse così. Parallelamente alla crescita di un uomo saldo, forte, limpido, capace di produrre lavoro, si ha la crescita di un altro uomo, misterioso, che ama misteriosamente qualcos'altro che ciò che la vita gli offre come diritto e come dovere, come ingiustizia e come volontà di giustizia. La strada, la via, o «bia»: Aldo ha la vocazione del «biante», ha l'ansia dell'andare, ma naturalmente non lo sa, non la vive. Ne è saputo, ne è vissuto. E poiché la vocazione, che nasce in pieghe inesplorate del carattere, addita mete che generalmente non hanno ancora nome, ecco che Aldo, in compagnia di Albert, va verso quelle mete. Anche se non lo sa, le sceglie.

La sua famiglia e il suo ambiente originale, che è quello contadino piemontese, fanno sì che la sua ottica sulla vita sia previdente, giudiziosa. E allora perché egli comincia con qualche furtarello per la strada, seguendo Albert? Egli – commemoratore di se stesso nel suo lungo memoriale in lingua zerga – non lo dice, non si sogna neanche di dirlo. Lo dà. Così come dà la sua decisione di fare una rapina a mano armata, sempre con Albert. Non è, probabilmente, che egli non voglia dare spiegazioni: solo non sa o non può darle. E forse nessuno al suo posto. Ripeto, è una storia che si svolge dapprima parallela alla storia della sua coscienza, prendendone poi pian piano il posto. È la nascita e lo sviluppo di un dato misterioso, insito in lui: è, in fondo, la sua libertà. Infatti non lo amiamo tanto quando fa le sue considerazioni sul bene e sul male, imparate probabilmente da sua madre (la cui morte è stata per lui un trauma determinante), ma lo amiamo piuttosto quando se ne dimentica, tutt'a un tratto, e quasi impudentemente. Quando ci mette di fronte al fatto compiuto del suo delinquere (molto modesto, tuttavia).

Quel famoso tentativo di rapina a mano armata gli è andato male: i due, Aldo e Albert, sono scappati, hanno vagato per le strade polverose, sono saliti su una corriera, e lì, hanno finito col consegnare le armi a un *flic* che le ha prese «con un sospiro». Tutto ciò che vi hanno guadagnato sono stati cinque anni di reclusione nella Guyana francese, più cinque anni di residenza coatta sempre in Guyana. Comincia dunque il lungo calvario carcerario di Aldo, diciannovenne. In lui l'esperienza del carcere viene però a coincidere con l'esperienza della vita. A diciannove anni tutto è conoscibile, non c'è che il conoscibile. Che importa se il conoscibile è una serie di prigioni coi loro secondini e i loro delinquenti? Lo sguardo innocente di Aldo se ne impadronisce avidamente, con una infantile sete di vita, mascherata dall'arte, appresa fin da bambino, della difesa, e quindi del

furbesco. Ma qui Aldo non eccede. Del comportamento malandrino e dell'espressività gergale fa un uso strettamente economico ed essenziale. Egli è un giovane forte e coraggioso: la sua semplice fisicità gli garantisce una certa zona di pace. Inoltre del mondo dei cattivi egli non accetta tutto: la parte materna del suo carattere (contadina) preserva in lui un inalterato amore per il lavoro. Ciò lo distingue in maniera molto netta dal «picaro», o «pitocco», o «malandrino», o, come lo chiamiamo noi borghesi, «bandito» o «delinquente». Con questa figura, che è la figura che in tutta la storia umana è l'unica a contrapporsi alla figura classica dell'uomo, egli ha in comune solo l'ansia del muoversi, e quindi dello stare ai margini della società, là dove vaga appunto la «società fluttuante» dei poveri che «hanno scelto» di vivere fuori o contro la legge. L'essere spedito in Guyana non sembra un gran dolore per Aldo: è dopotutto un gran viaggio. Egli ha stilato col suo avvocato e col direttore del suo primo carcere, due domande di grazia: ma quando questa non gli è concessa, non sembra prendersela troppo; e via in Guyana! La sua descrizione delle carceri mette in luce cose atroci: e tuttavia pare opporsi in nome della vita a chi di tale atrocità fa un tutto. La vita in lui prevale; nel carcere ci si adatta, nasce una piccola comunità, comunque, con l'assolutezza che può essere di qualunque altra comunità. Il codice – vissuto poi con l'ardore vitale di un diciannovenne particolarmente forte – accoglie ed esorcizza ogni violenza, rendendola aprioristica. La Guyana è un «altrove» ai margini della Grande Società, non tuttavia dimenticata. Era quello che Aldo Pomini voleva. C'è quasi un'ebbrezza in lui, nell'idea che il carcere consente la libertà dell'altrove e della lontananza, dell'irresponsabilità e di una forma reinventata di giustizia. Egli passa da un carcere all'altro, da un campo all'altro, lavorando, protestando, litigando, in quel mondo di lupi ululanti e rabbiosi, si ar-

rangia a vivere e se la cava sempre con dignità. Il consuntivo alla fine della pena, è ottimistico. Comincia la residenza coatta, con l'attrattiva di una strana novità, quella del trovare liberamente un modo di vita. Frattanto Albert era morto (e anche qui non se ne dice nulla se non il dolore, come per la madre); un nuovo caro amico si fa largo nel cuore di Aldo, un algerino, un cabil, che faceva il secondino. Con l'aiuto di questo giovane cabil, Aldo si dà al contrabbando; e anche qui se la cava, tra i complici infidi e la Finanza in vena di *fair play*. Poi l'evasione, per luoghi che Aldo sa favolosi. La Guyana, le Antille, Trinidad... Una prima volta viene ripreso, e rimesso in carcere (in Venezuela). La seconda volta riesce (veramente non si sa come) a raggiungere Haiti, dove scopre le donne, a sostituire la lunga omoerotia o complicità virile, come lunga postuma venerazione alla madre. Le donne lo involgariscono un po', ma non domano il suo spirito di picaro contadino, che ora lo spinge verso l'Italia (un bel momento: il 1939!). Così, per pura curiosità. Perché lui non è affatto fascista, e ha fatto a botte due o tre volte in prigione perché la sua italianità veniva confusa con la mussolinità. Inoltre ha avuto solo poche righe di interesse politico: e riguardano, con simpatia, un gruppo di prigionieri politici, degli operai comunisti. Appena arriva in Italia, viene preso per quello che è: un anarchico. Egli non lo ammette, a parole. Come non ammette la sua ispirata violenza. Ma in realtà ciò che l'esperienza del carcere gli ha insegnato, è stato proprio la rivolta individuale, l'ebbrezza della propria forza che vuole innocentemente giustizia e libertà, superate da quel qualcosa – che è indicibile – e che è una libertà ancora superiore alla libertà – la mancanza di orizzonti – la vivibilità infinita della vita – il silenzio dell'atto umano condannato. Per questa tensione morale, Aldo Pomini non è affatto un *naïf*: il suo mondo è tutto reale, plumbeo, grigio, polveroso di realtà: non ci sono mai i bei co-

lori puri della pittura su vetro o delle icone. C'è troppa vita perché ci sia spazio per la freddezza metafisica. L'autore irrompe sulle cose, ne ha sete. E aveva già scoperto fin dal tempo del suo soggiorno ad Haiti, a ventotto anni, che ci si può impadronire delle cose anche scrivendo. Restano delle commoventi pagine ingiallite e illeggibili, di cui il Pomini vecchio di oggi si è servito per queste sue memorie. Anche il linguaggio da «*pasticheur* per forza», non è eccessivamente curioso, non è cibo solo da buongustai, se non in tre o quattro luoghi in cui il gergo, il pasticcio italo-francese, le sgrammaticature, tessono stesure perfette (cfr. pp. 76-77). Nell'insieme ciò che di questo libro ha peso nella coscienza del lettore è la testimonianza diretta di quella psicologia proletaria, di cui il mondo borghese ha ancora paura (certamente non ameranno questo libro né i poveri focomelici di «Potere Operaio» né la maggioranza dei votanti, semi-idioti o semi-analfabeti, dei premi letterari).

Una donna anziana è innamorata di un ragazzo molto più giovane di lei, il quale, però, è naturalmente, fatalmente, da sempre, innamorato di un'altra donna, più giovane, e la sua indifferenza è tanto più terribile quanto più egli nutre, per la donna anziana, affetto, condiscendenza, e anche, forse, disposizione all'amore.

La donna anziana non è presa da questo amore inaspettatamente: la sua riluttanza a una vita in comune con la giovane creatura che l'avrebbe fatta innamorare, era profetica («non fui mai tentata di pensare che occuparmi di Emiliano fosse la vita *vera*»): e questo perché essa aveva avuto in precedenza una esperienza perfettamente simile che l'aveva lasciata delusa, piena di una amarezza incancellabile, che aveva finito, forse, col diventare l'elemento essenziale e determinante della sua vita (tanto da essere, in fondo, la causa – come un tentativo di replica, o, inconsciamente, di verifica – di questo secondo amore).

Non si tratta dunque di un tradizionale triangolo borghese d'amore, ma, per così dire, di un rettangolo: perché la «quarta persona» è ancora presente, per quanto un po' in ombra (ma questo essere in ombra le dà un doloroso e ambiguo risalto).

L'amore che ha travolto la donna anziana per il giovane non è un amore platonico: è un amore completo, che comprende, dunque, i sensi e il sesso. E anche se non

giunge mai al compimento naturale, alla congiunzione, esso ha però tutti i riconoscibili e incoercibili caratteri della passione.

Alla fine, Emiliano abbandona, per sempre, la donna anziana, e torna alla sua donna più giovane: ma questo, se è un dolore che determina in certo modo la fine della vita sentimentale della donna anziana, è anche, insieme, un addio del giovane alla sua gioventù, *per la quale soltanto la donna anziana l'ha amato*. Quella gioventù, su tutto, *era il solo valore*.

Questo è il riassunto del romanzo di Lalla Romano, *L'ospite*. E quanto ho detto, riassumendo, è ciò che conta. Ma vanno tuttavia aggiunti dei dettagli secondari.

La donna anziana innamorata del giovane è una nonna innamorata del suo nipotino, il quale, a sua volta, naturalmente, è innamorato della madre (senza patologia, con meravigliosa naturalezza); la quarta persona, in ombra – come in certi quadri che la protagonista conosce bene – è il figlio – il padre del bambino – oggetto del precedente amore finito infelicamente.

Che questi dati anagrafici abbiano una importanza secondaria è dimostrato dal fatto che l'interesse che il lettore ha per il libro, non è tanto per l'amore che lega la donna al giovane (la nonna al nipotino) quanto per gli effetti di questo amore. I quali sono, appunto, gli effetti di una passione, anche erotica.

L'azione si svolge a Torino, in una famiglia borghese agiata: ma non si tratta di una borghesia tradizionale e anonima, e quindi aggressiva. Si tratta di una borghesia di *élite*, differenziata dalla propria cultura. La donna anziana innamorata – la nonna – è una scrittrice, e quindi il suo animo borghese è antiborghese, la sua cultura non solo è raffinata e di qualità superiore, per informazioni e per letture, ma è di natura diversa; essa ha compiuto quel salto di qualità, che dà, insieme, a chi la vive, il dovere morale di tradire la classe borghese in cui è nato,

ingaggiando con essa una più o meno violenta lotta di classe, e, contemporaneamente, lo segna dei caratteri aristocratici dell'*intelligencija*.

Le citazioni culturali che la nonna fa nel suo delicato racconto della propria passione per il nipote, sono tutte coerenti e leggere, ben assimilate da anni, diventate vita (Pascoli, Gozzano, la pittura del Rinascimento, certa filosofia esoterica). Il suo buongusto è così radicato all'esistenza che non può dissociarsene («Di là arrivò una cartolina della consuocera con i saluti, diceva, "di Marlène e baby". Rimasi stupita e quasi indignata scoprendo che si poteva chiamare così il nostro Mantegna»).

Ora qual è, sempre, il primo effetto della grande passione? È, credo, quello di far degradare socialmente, perché la grande passione, inspiegabilmente, è sempre colpevole: essa causa prima di tutto il desiderio di perdersi, e allenta quindi i legami sociali e i ritegni.

È proprio quello che succede alla nostra donna anziana innamorata. Essa, pian piano, ineluttabilmente, decade. Se ne rende conto, ma non tenta neanche di lottare. Anzi prova, forse, la voluttà della perdizione: il suo amore è peccaminoso e non ha nessuna possibilità al mondo di essere realmente ricambiato o di avere un qualsiasi sbocco: è destinato, senza pietà e senza comprensione da parte di alcuno al mondo, all'infelicità. Occorre quindi inscenare quella disperazione che richiami su sé in qualche modo, almeno teoricamente, e nella solitudine dell'intimità, una qualche attenzione (quella di cui ha bisogno il suicida); e nel tempo stesso assolve alla necessità – in questo caso inevitabile – dell'autopunizione.

Così la donna anziana, travolta dalla sua passione senza speranza, si declassa. Da borghese aristocratica, piano piano, sia pure con una certa dignità, si lascia divenire una piccola borghese qualunque, sciatta, disperatamente anonima, obbligata allo squallore e alla banalità del mon-

do della falsa e offensiva democrazia. E, poiché l'esistenza, nell'essere vissuta in concreto, muta la qualità d'una cultura, pur continuando a citare i suoi autori, la colta donna anziana vive ormai, in realtà, la cultura delle altre «signore» piccolo-borghesi che essa disprezza e odia (e continua a disprezzare e a odiare, pur essendo diventata in tutto come loro). Ma la passione è così grande e così peccaminosa che essa si rassegna al suo declassamento. Accetta di andare per le strade del quartiere (un tempo ignorate) col «passeggino»; accetta di fare lunghe soste in quegli orridi luoghi che sono i giardini pubblici; accetta di entrare nelle pizzicherie e negli altri negozi; accetta di occuparsi dei problemi di casa, proprio come una casalinga, da cui la distinguono solo i rottami di quel privilegio che la passione ha distrutto.

La qualità totale della passione, come vero e proprio Eros, è ben chiara nella coscienza della donna innamorata: e, mentre per essa si perde, ne segue con lucidità il processo («Emiliano ed io eravamo dunque la terza coppia: le due età estreme. E pure amorosa»; «Ma io non sapevo sormontare la seccatura. Lo amavo dunque di meno, meno bene, meno generosamente. Come è proprio della passione, appunto»; «Le sue prime scarpette... sono conservate in una teca trasparente... Feticismo? E con questo? L'amore è uno; e non è detto che nelle sue cosiddette distorsioni sia meno vero, meno nobile»; «E se [i suoi genitori] non tornassero? Una punta di tentazione incredibile si infila: va detta perché tutto [che è poi sempre un quasi-tutto] va detto. *Sarebbe tutto nostro*. Il fantasma di una gioia selvaggia ammicca sul bordo della follia»).

Il libro è scritto in una lingua pura, eletta e selettiva; non c'è mai un errore di gusto o una forma espressionistica: lo spirito, un certo spirito, che presiede alla lingua della poesia, presiede a questo breve romanzo in prosa, fatto come di brevi lasse, leggere e assolute. Se non fosse

per questa sostanziale qualità letteraria, che oltre che essere propria della formazione letteraria novecentesca italiana dell'autrice, è in funzione di litote, di difesa del pudore – per una passione vissuta in modo così estremo – si potrebbe dire che questo libro ricorda la terribile viziosità di Tanizaki, la sua lascivia senile, non protetta neanche dall'elezione sociale, perché essa viene vissuta appunto nell'abisso della vita media piccolo-borghese. Infatti, oltre alla perversione di cui essa stessa è cosciente e che confessa, la protagonista è macchiata anche da altre colpe, ch'essa è meno disposta a riconoscere e a nominare. Mi riferisco soprattutto al suo rapporto col figlio, cioè con l'altro uomo, il cui amore è stato il modello primo, archetipo, dell'amore per il nipote. Nel rancore – inespresso, alluso – che essa nutre per Piero – suo figlio e padre di Emiliano – è implicito, prima di tutto un fallimento di tale amore, e, in secondo luogo, la proiezione della colpa della madre amante sul figlio amato. Tale colpa riferita al figlio è probabilmente quella di non aver saputo o voluto ricambiare l'amore. Ma questa è nel tempo stesso la ragione per cui ora la madre, divenuta nonna – ma ugualmente innamorata in modo «estremo» – non pretende più che il suo nuovo amante sappia o voglia ricambiare l'amore.

Questa rinuncia aprioristica, dovuta all'esperienza precedente, è quella che salva e rende pura la sua passione: senza però mistificarla, mai, in nessun momento, perché essa è colpevole e perversa, e tale deve restare.

Anche la conclusione è sotto il segno della perversione: Emiliano, al ritorno della sua vera amante (che egli riconosce come tale, la madre) ha «perso la sua estrema gioventù», che lo rendeva simile a un Dio; e la sua bellezza, il suo fascino, sono divenuti di questa terra. La sua innamorata reagisce trionfando in silenzio di fronte a questa svalutazione del suo amore precluso: essa ne aveva amato l'assolutezza divina, e ora anche se potesse

continuare ad amarlo, non gli potrebbe perdonare di averla perduta. Diabolicamente essa fa, di questo amore finito, una esperienza, e così, arricchita e libera, risale la scala sociale da cui era discesa fino alla degradazione.

Lui avrà la sua vita, con Marlène; ed essa, stavolta (sempre ammaestrata dall'esperienza col figlio) non gli porterà rancore: ma, appunto, il sentirsi libera di lui perché egli ha perso il suo pregio sublime, il suo solo valore, è ancora più colpevole. Ho fatto su questo libro una relazione didascalica e, come dire, direzionale. Ciò che mi importava era prevenire il lettore da una possibile lettura errata (la descrizione, sia pur deliziosa di un bambino, o qualcosa di simile), e indicare la grazia e l'eccezionalità di questo libro in un momento in cui l'opinione pubblica (con la colpevole connivenza di molti miei colleghi critici) è tutta presa dai libri stupidi della stagione letteraria.

Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*
Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*
Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*

È un luogo comune ammirare incondizionatamente Céline. L'obbligo morale che impone questo luogo comune è una specie di spregiudicata presa di posizione antideterministica, per cui risulterebbe, appunto, «immorale» giudicare uno scrittore dalla sua ideologia e dai fatti della sua vita: mentre sarebbe «morale» dissociare, da tale ideologia e da tali fatti, la sua opera.

Nel caso di Céline questa dissociazione è codificata con particolare rigidità. È punto d'onore dell'intellettuale di sinistra non discuterla. Si tratta di un esempio di «letteratura» avanzata in uno scrittore «reazionario»: e serve a salvare la coscienza dell'intellettuale di sinistra dal dogmatismo o dal timore dello scandalo.

Invece questa comoda dissociazione va discussa. L'ultimo romanzo di Céline, *Il castello dei rifugiati*, è di carattere particolarmente autobiografico: parla, per l'appunto, dei fatti della sua vita e allude continuamente all'ideologia che li ha determinati. Anche per il più ostinato anticonformista sarebbe difficile in questo caso sfuggire al conformistico dovere di confrontare il risultato estetico con la «volontà noetica», il tipo di conoscenza, che vi presiede. Tale confronto è disastroso per Céline e il suo valore letterario. Il romanzo è concepito come un lungo, interminabile «monologo interiore»: lo scrittore si immerge nello spirito – nella fattispecie nello spirito linguistico – del protagonista e vive il suo rappor-

to discorsivo con la realtà e sulla realtà. Generalmente il protagonista di cui lo scrittore «rivive il discorso» è molto diverso, psicologicamente e socialmente dallo scrittore (per esempio Padron 'Ntoni è molto diverso dal Verga che lo rivive nella scrittura): invece, nel caso del *Castello dei rifugiati*, il protagonista e lo scrittore sono la stessa persona! Céline rivive il discorso di Céline – appena appena un po' distanziato da sé – in una forma più piccolo-borghese e media.

Questo «monologo interiore», che è tipico della scrittura naturalistica, è però da Céline stilizzato: ma con una trovata priva di ispirazione, che non diviene una vera e propria «idea formale». Egli ha interrotto il flusso interminabile del discorso di chi pensa ai casi suoi come a voce alta, e l'ha tutto spezzettato in una serie di lacerti sintattici minimi, divisi tra loro da puntini di sospensione e da una serie infinita di punti esclamativi. Sicché anziché una «rimeditazione», come è in genere il monologo interiore, questo è un concitato referto tutto esclamativo. È uno sfogo, un'arringa. Ma poiché, l'autore non può e non vuole affrontare direttamente i fatti di cui parla, instaura col suo ipotetico ascoltatore un rapporto tutto allusivo e ammiccante. Ed è appunto qui, in questo rapporto, che si manifesta l'ideologia e il carattere psicologico-politico dell'autore. E poiché questo «rapporto» è in sostanza lo stile del libro, ecco che la famosa dissociazione non può essere operata.

Il castello dei rifugiati è un brutto libro perché è odioso ciò che Céline pensa ed è. Il destinatario del suo «monologo» finto, è un uomo come lui, che la pensa come lui, o quasi. O che è comunque in grado di comprenderlo quando egli allude ai suoi trascorsi di collaborazionista e di criminale di guerra; o, quanto meno, di fare sua la disillusione che ne è seguita, con la conseguente spregiudicatezza critica nei confronti dei suoi ex idoli nazisti, rimescolati in una generale indegnità del mondo. Sicché il

lettore è costretto a sentirsi identificare con un destinatario-complice. Ma ciò che l'autore gli comunica e gli confida – ammiccandogli come a un suo pari – come, appunto, a un orrendo complice – è così meschino e volgare, che il rifiuto da parte del lettore non può essere che assoluto. Non è possibile perdonare a Céline il suo fascismo in nome del buon senso borghese, e non è possibile dissociare da questo il suo stile, se il suo stile altro non è appunto che la «mimesi» del buon senso di un borghese, sia pure disperato e scardinato dalla vita normale.

Un altro luogo comune (pare) è quello di considerare *Cent'anni di solitudine* (recentemente ristampato) di Gabriel García Márquez un capolavoro. Ciò mi sembra semplicemente ridicolo. Si tratta del romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto con grande vitalità e spreco di tradizionale manierismo barocco latino-americano, quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana (se ne esistessero ancora). I personaggi sono tutti dei meccanismi inventati – talvolta, con splendida bravura – da uno sceneggiatore: hanno tutti i «tic» demagogici destinati al successo spettacolare. L'autore – molto più intelligente dei suoi critici – sembra saperlo bene: «Non gli era mai venuto in mente fino allora» egli dice nell'unica considerazione metalinguistica del suo romanzo «di pensare alla letteratura come al miglior giocattolo che si fosse inventato per burlarsi della gente...». Márquez è indubbiamente un affascinante burlesco, tanto è vero che gli sciocchi ci sono tutti cascati. Ma gli mancano le qualità della grande mistificazione («Dante fu un mistificatore?») è la domanda che un danzista tedesco deversò all'orecchio di un suo collega, come riferisce Contini): le qualità che ha, tanto per fare un esempio, Borges (o, molto più in piccolo, Tomasi di Lampedusa, se *Cent'anni di solitudine* ricorda un po' *Il Gattopardo* anche per gli equivoci che ha suscitato nella palude del mondo che decreta i successi letterari).

I critici letterari devono prendere atto di un nuovo «genere», o tecnica, che ormai appartiene storicamente alla letteratura: la sceneggiatura cinematografica, e anche il cosiddetto «trattamento». La sceneggiatura e il trattamento *sono opere letterarie* in quanto il loro autore ha coscienza che la loro integrazione *non è letteraria*: che cioè sono strutture provvisoriamente linguistiche, che «vogliono» in realtà essere altre strutture: strutture, nella fattispecie, cinematografiche. E l'autore di una sceneggiatura o di un trattamento è tanto più abile letterato quanto più riesce ad ottenere la collaborazione del lettore nella visualizzazione di ciò che è provvisoriamente scritto. L'assumere tale provvisorietà (tale volontà della struttura ad essere «altra struttura») fa parte della tecnica letteraria dello sceneggiatore, e, potenzialmente, del suo stile.

Tuttavia l'enorme maggioranza delle sceneggiature e dei trattamenti sono pessima letteratura. Letteratura indegna. Perché?

Il primo atto dello scrittore di sceneggiature è quello di identificare il lettore col produttore. Colui che deve collaborare con l'autore a «trasformare» nella immaginazione la struttura linguistica in struttura cinematografica, è dunque colui che paga. Il destinatario dell'opera è, ancora una volta, il padrone. Ora, la maggior parte degli scrittori cinematografici provengono dalla *élite* culturale: sono dunque persone che hanno l'obbligo, direi sociale, di considerare il padrone un idiota, un semianalfabeta, un uomo spregevole. Nel tempo stesso, però, devono far in modo che la loro opera gli piaccia. Ma nel momento in cui lo sceneggiatore identifica il produttore con un destinatario «idiota, semianalfabeta e spregevole», ha un modo solo per convincerlo: degradare la propria opera. E l'innocente *captatio benevolentiae*, che ogni autore, in misura diversa, usa per ottenere la collaborazione del lettore, finisce col divenire un'opera-

zione immorale, che coinvolge l'autore nella degradazione che egli ha bassamente pianificato.

La collaborazione dell'autore con il lettore-produttore, ha dunque i caratteri di una abbietta complicità. Le piccole ambizioni letterarie o politiche dell'autore vengono fatte passare per veniali esigenze culturali d'altronde necessarie al film, se non altro come alibi, e questo viene continuamente suggerito tra le righe, o nella bonarietà dello stile, dall'autore al produttore; le fatali complicazioni dei personaggi e della vicenda vengono fatte passare come cose previste e prevedibili, e del resto ben collaudate; l'umorismo critico e amaro viene contrabbandato come una comicità già altrove e pacificamente goduta, sia da chi scrive sia da chi legge; ecc. ecc. Insomma l'autore tende a fare comunella col suo lettore-produttore, a farne un compagno e un complice, degradandosi al suo supposto livello di stupida, volgare, conformistica, cinica conoscenza delle cose umane.

Tale sforzo per semplificare, per ridurre, per sdrammatizzare, per rendere tutto comunicabile e senza problemi reali, finisce col divenire una forma atroce di adulazione del padrone; col quale lo sceneggiatore – per dirla con parole sue – pur disprezzandolo, e magari proprio perché è da lui costretto a un comportamento miserabile – si «arruffiana».

Ora, nessun uomo è aprioristicamente come lo sceneggiatore immagina che sia il produttore: nessun uomo è aprioristicamente inferiore a noi stessi. E la prima regola morale di un autore è dunque di considerare suo pari il lettore: e se poi egli identifica tale lettore con un produttore anche tale produttore non può che essere considerato suo pari. Agire in modo contrario a questa prima, elementare regola morale, rende un autore indegno della sua professione.

Oh, Serafina! di Giuseppe Berto è una di queste sceneggiature che ho qui prospettato. «Ho scritto questo li-

bro perché avevo bisogno di soldi» dice l'autore stesso nel risguardo. «Di solito, risolvo questi problemi di denaro lavorando per il cinema. Anche questa volta volevo far così e in effetti *Oh, Serafina!* sarebbe dovuto essere soltanto un soggetto per film. Lo scrissi e lo feci leggere ad alcuni tra i più importanti produttori italiani, che non lo comprarono perché non ci vedevano nulla.» Naturalmente, non potevano vedere nulla in questa storiaccia derivata dal peggior Zavattini, che io avrei smesso di leggere alle prime pagine (che invischiano il lettore, umiliandolo, nell'identificazione con quel produttore disprezzato e adulato), se il mio dovere di critico non mi avesse costretto a finirla. È così che anziché pronunciare un giudizio negativo su questo libro (se così lo si può chiamare), esprimo qui la mia offesa e la mia indignazione.

La scrittura di Leonardo Sciascia è priva di quelle che si chiamano «punte espressive», e in un certo senso anche di lingua «vivace» (nel senso che danno i linguisti a questa parola). In uno scrittore realista come Sciascia predomina proprio quel canone che è tipico delle scritture fortemente idealistiche o idealizzanti: la selettività. Sciascia usa cioè solo un tipo di parole, e non altre. Di qui una forte restrizione lessicale, o per lo meno una forte tipizzazione del lessico, mentre si sa che il realismo ambisce stilisticamente a essere pari al tutto: ad assumere ogni possibile forma linguistica, dalla più bassa alla più alta. Questo, almeno, secondo la tradizione realistica italiana, dal Verga in poi.

Essendo meridionale, forse Sciascia non appartiene rigorosamente alla tradizione italiana. Neanche, appunto, a quella nata col Verga. Sembra che egli si sia fatta, nel momento inaugurale della sua carriera, questa proposta di lavoro: «Se realista devo essere, con l'annesso rischio del naturalismo, ebbene prenderò come modelli di tale realismo (o, nell'ipotesi peggiore, naturalismo) dei maestri non italiani: Maupassant, Flaubert, Balzac».

Dunque in Sciascia la scrittura tende a non esserci. La sua discrezione è tale da renderla assente. Cosa che richiede da parte dell'autore un interesse linguistico, in realtà, molto più forte e accanito di quello richiesto da

una scrittura vistosamente espressiva (con apporti di alta elezione letteraria, o di modi gergali e dialettali).

Cosa concluderne? È semplice: in realtà l'unica analisi possibile e fruttuosa dei libri di Sciascia è *proprio un'analisi linguistica*. La ricerca delle causali, prima, e poi del funzionamento, attraverso cui la selettività linguistica ha luogo, implicando le grandi esclusioni del «discorso libero indiretto» e degli apporti dialettali. Non è questa la sede per una simile ricerca specialistica: salterò dunque direttamente a delle considerazioni conclusive non linguistiche.

Sciascia, rinunciando a entrare nei suoi personaggi per «riviverne il discorso» e riportarne quindi i pensieri indirettamente, fa una grande rinuncia. Infatti i suoi personaggi sono tradizionalmente proprio i tipici personaggi che richiedono quella «mimesi» che Sciascia, esprimendoli, nega loro. È inspiegabile – e ciò rimane sospeso come una specie di enigmatica luce su tutte le storie di Sciascia – il fatto che egli non riviva i discorsi dei suoi professionisti di Nisima o di Maddà, dei suoi Calogeri o delle sue Rosalie, quando tutto lascerebbe supporre ch'egli dovesse farlo. Ed è altrettanto inspiegabile il fatto che *mai* entri nel suo lessico il dialetto siciliano, che è lì, incombente, greve, cupo, come un demonio che copre il mondo con le sue ali pelose.

Queste due «attese deluse» che fanno leggere Sciascia come un classico, continuano incessantemente ad essere avvertite durante la lettura dei suoi racconti, come un vuoto, una mancanza (cosa che invece non succede coi classici, anche del naturalismo). Il fatto è che pochi autori oggi, sono intimamente più confusi ed esacerbati di questo «classico». Tutta la sua carica aggressiva contro quel mostro che è la mafia (come vedremo) rimane frustrata, perché (come vedremo) la mafia non solo è praticamente imbattibile, ma è anche, come l'autore ci suggerisce, inesprimibile: l'aggressività frustrata si trasforma

in impotente passione, a sua volta amaramente repressa e controllata (secondo regole, a ben guardare, tipiche del comportamento siciliano). Insomma, ciò che Sciascia non può esprimere attraverso una chiara indicazione politica, egli è costretto a rovesciarlo in moralismo: e tale moralismo egli finisce con l'esercitarlo soprattutto su se stesso, sull'irreprensibilità del suo stile povero.

Dunque: gli eroi di Sciascia e le loro azioni, il loro comportamento ecc. – dicevamo – sono presi di peso dalla tradizione realistica italiana, implicante una oggettività non esplicitamente critica, raggiunta attraverso la «mimesi»: mentre il modo di raccontare di Sciascia è preso da una tradizione diversa, europea, anch'essa peraltro realistica: quella che raggiunge l'oggettività, direi esistenziale, non attraverso la «mimesi», ma attraverso la sua stessa chiarezza, discrezione, parsimonia espressiva: attraverso, insomma, la propria petizione di principio: «Qui si fa dell'oggettività».

Le due diverse tradizioni di scrittura realistica, mescolandosi, producono appunto quella scrittura misteriosa e sospesa che è la scrittura di Sciascia. La quale conserva – per quanto con la massima discrezione – tutto l'incanto dell'immediatezza esistenziale, corporale, anche greve e crassa, che è tipica del momento naturalistico «mimetico» (da Verga a Pirandello, fino magari a Brancati e Patti): ma, nel tempo stesso, la purifica e in un certo senso la smaterializza in una specie di castità espressiva, che riduce all'osso le sue molteplici categorie esistenziali. Perché questa contemporanea gestione dei due realismi da parte di Sciascia? Io credo prima di tutto perché attraverso tale gestione Sciascia tende ad annullare i due realismi a vicenda: eludendo sia le attese dell'uno che quelle dell'altro. Rendendo sia l'uno che l'altro dei pretesti per parlare dei meccanismi, delle apparenze.

Ma allora – se ogni scrittore di storie adotta simili

trucchi per tradurre, appunto, in storie, i saggi che egli vorrebbe scrivere – resta da chiedersi: perché il trucco adottato da Sciascia è proprio questo, così strano, della fusione di due tradizioni realistiche diverse? I saggi che Sciascia vorrebbe scrivere, riguardano, naturalmente, la Sicilia: la loro ambizione sarebbe quella di tratteggiare l'attuale condizione storica della Sicilia come risultato sospeso, irrisolto, di una lunga storia che si ripete e che non può né essere interrotta né essere manipolata. Al centro di questa storia c'è la mafia, legata ad essa dalle origini: cioè praticamente senza origine propria. Questo suo esistere *ab aeterno* nella storia siciliana le conferisce caratteri metastorici, almeno in quanto essa non è traducibile in termini logici. Essa ha una logica sua, che Sciascia però ci espone come un dato di fatto, non ce la spiega. Anzi, su tale logica, egli è riservato, chiuso e fatalista esattamente come uno dei suoi personaggi (che egli amaramente condanna per questo, pur avendo l'aria di essere ben cosciente di non saper che farci). La mafia intesa così, come centro propulsore, come «motore immobile», della storia siciliana, è ben radicata dentro le singole coscienze dei siciliani (dal cui insieme è costituita questa strana storia ferma e ripetitiva), ed è un elemento regolare di modifica delle singole psicologie. Non c'è personaggio di Sciascia che non abbia come pernio del proprio comportamento questa categoria mentale della mafia, e la cui psicologia non ne sia stata inizialmente e una volta per sempre determinata.

Non una è l'informazione (se non filologica) che il «saggista» Sciascia ci dà sulla mafia; né c'è in lui un solo tentativo di interpretazione. Abbondano invece – se qualcosa può mai abbondare in questo scrittore così laconico – i corollari, che hanno tuttavia la stessa aria ontologica e inanalizzabile della nozione prima di mafia da cui si generano. L'enunciazione di simili corollari, come quella di mafia (appena, cautamente adombrata, con

l'aria dolorosamente saggia e riservata con cui si parla ai funerali) è delegata ai personaggi stessi: mai una volta Sciascia ne parla direttamente, in quanto autore (ecco l'obiettività).

Il lettore viene oberato (con la massima discrezione da parte dell'autore a cui è impossibile permettersi un atto meno che delicato) di un carico di allusioni che finiscono col responsabilizzarlo su qualcosa che tuttavia è a priori destinato a non essere mai veramente capito da lui.

La razionalità di Sciascia è dunque in sostanza illusoria, se davanti al concetto centrale della sua opera di scrittore saggista – la mafia – egli si pone in un atteggiamento così irrazionale (esclusione aprioristica, ripeto, della possibilità d'informazioni reali e di un'interpretazione unitaria): d'altra parte è anche vero che questa irrazionalità non è scelta e voluta da Sciascia.

Dunque, in parole povere, il suo atteggiamento di scrittore realista non può che essere razionale: ma la materia su cui parla è in se stessa non razionalizzabile.

Non so se questo sia oggettivamente vero: se cioè sulla mafia non si possano dare informazioni che non siano sussurrate o lacunose, se essa non possa essere storicamente interpretata, e se sia necessario essere siciliani per capirla almeno istintivamente, in una «conoscenza vissuta». Ma questo è ciò che risulta dai racconti di Sciascia.

Dalla sua reticenza – che accomuna l'autore ai personaggi – deriva nelle storie che egli racconta, un clima di incertezza, di incompletezza, di *suspense*: che rischia, al limite alto, una certa aria metafisica, e, al limite basso, una certa aria di commedia di costume. Anche a una lettura superficiale Sciascia si presenta dunque come dubitoso e diviso, sotto l'apparenza così intatta della sua scrittura.

Per rispondere in conclusione alla domanda che ci siamo posti, perché Sciascia abbia adottato come proprio schema stilistico, la fusione delle due diverse tradi-

zioni del realismo, potremmo dire: Sciascia è ricorso a questo stratagemma perché in realtà egli ha capito che non si può esprimere oggettivamente una condizione storica e umana non razionalizzata. Di tale condizione storica e umana, egli dovrebbe dunque accontentarsi di rendere *oggettivamente* la pura e semplice esistenza (secondo il vecchio modello verghiano).

Tuttavia egli non si arrende a questo. E si impedisce – una volta per sempre – di cedere alla tentazione della «mimesi», per poter dire di fronte alla propria coscienza che egli il tentativo di uscire dalla propria materia e di giudicarla esplicitamente l'ha fatto.

La severità, quasi cupa, anche là dove è gogoliana-mente comica, della scrittura di Sciascia, è dovuta dunque all'incessante sforzo di tradurre da una forma realistica in un'altra le sue storie: all'incessante ansia di nobilitare le storie vissute in storie pensate. Ciò non gli riesce, non gli può riuscire: ma è ciò che nel tempo stesso dà un'indefinibile forza al suo stile, dramatizzando gli aspetti esteriormente tradizionalistici ed eletti.

In una mattinata, ho riletto tutto d'un fiato le poesie di Gozzano. Avendo appena finito di leggere il bel saggio di Elias Canetti sulle lettere di Kafka a Felice non ho potuto non sovrapporre le immagini dei due poeti giovani. Hanno qualcosa di comune: l'ingratitude irritante verso un sentimento forte che essi hanno avuto in dono nascendo come tutti gli altri uomini: l'amore per la donna. Avevano in comune anche la malattia (anche se di diverso nome) con cui difendevano il loro corpo, giovane benché malato, dai doveri imposti da quel sentimento reale per l'altro sesso.

Per tutti due l'essere è un *colloquio con se stessi*, in cui dibattere il problema della propria impotenza, rendendolo infinitamente complicato per poter avere, insieme, infinite ragioni per giustificarsi. Si capisce che Gozzano è molto più vicino a Leopardi: il cui caso gli fa da paradigma, e che egli dunque in parte, com'è suo costume, rifà. Mentre Kafka è Leopardi. Praga così non è provinciale, mentre Torino lo è. Gozzano può sdoppiarsi, avere una vita anche mondana, stare nei salotti, nei posti di villeggiatura ecc.: Kafka non può. L'impotenza di Kafka è estremistica, diciamo oggi. Quella di Gozzano ha maggiori possibilità di farsi affabile, di civettare con l'integrazione o la vita media che non conosce se stessa. Il risultato è un'assoluta purezza linguistica in Kafka, il *pastiche* in Gozzano.

La poesia di Gozzano è tutta narrativa: anche quella in versi brevi e di breve taglia. Se non è una vera storia che egli racconta, è comunque una «scena» di vita reale. Chiuso il «Libro», resta nel lettore l'impressione di un mondo tecnicamente romanzesco, piuttosto che poetico. Sono figure e vicende che si distendono nel tempo (cosa sottolineata dal fatto che si tratta per lo più di rievocazioni), e sono ben collocate, scenicamente, nello spazio. Gli arredamenti, le descrizioni di ambiente, i dati anagrafici, sono perfetti ed esaurienti. Anche le psicologie: le figure femminili – anche se descritte per *haikai* come il loro modello primo e supremo, Pia dei Tolomei – sono tratteggiate esaustivamente, sono vere e proprie figure di racconti. C'è, come nei romanzi, grande uso del passato imperfetto e del passato remoto: il presente è, diremmo oggi, quello delle sceneggiature.

Come narratore, Gozzano è un narratore naturalista: proprio per i caratteri cui ho accennato: ogni sua apertura di racconto, ogni suo cenno alla scenografia, ogni suo atteggiamento psicologico-teatrale, è la fulminea sintesi di una pagina narrativa del grande naturalismo dell'Ottocento francese (o della «scrittura 1880» italiana). Le ricostruzioni ambientali di Gozzano sono dovute sì alla sua poetica delle buone vecchie cose di pessimo gusto: ma sono dovute soprattutto alla sua esigenza narrativa naturalistica, corretta quanto si vuole dall'umorismo (ma nessuno ha mai dimostrato che l'umorismo non possa essere uno degli elementi strutturali del naturalismo).

Nella scrittura narrativa naturalistica del Gozzano il lirismo si inserisce come momento culminante, a effetto teatrale: come in certe tirate di Flaubert, o in certi interventi biblici di Tolstoj, non sempre di buon gusto, anzi talvolta di pessimo gusto. E il pessimo gusto stavolta, nel caso di Gozzano, è da ascriversi proprio all'autore, non ai suoi personaggi. La Donna del Responso che alla fine di

una lunga confessione, sia pur ironica, dell'autore, gli suggerisce: «Perché non v'uccidete?»; oppure quell'altra, la Donna Fatale del Pattinaggio, che dopo aver imposto all'autore di pattinare con lei sul ghiaccio sinistramente scricchiolante («Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro... / dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo» – pascolianamente), quando l'autore pensa bene di andarsene, gli protende «la mano breve, sibilando: Vile!», sono, come si vede, vere e proprie degenerazioni naturalistiche (si può pensare con ribalderia gozzaniana a Pitigrilli).

Che nell'umorismo tutto sommato molto anodino di Gozzano, ci sia del gusto parodico, soprattutto nelle citazioni, non c'è dubbio: ma ciò non è che un elemento, anch'esso del resto poco originale, dell'umorismo: non è tutto, e soprattutto non spiega tutto. Se c'è in Gozzano della parodia volontaria, c'è anche della parodia involontaria, e la seconda è in percentuale enormemente maggiore della prima. Gozzano è vittima della propria parodia involontaria. La cultura che egli parodiava, restava in gran parte la sua cultura: e se questa era anche cattiva cultura è naturale che il parodiante restasse parodiato. Nego inoltre che sia una «operazione» centrale in Gozzano quella di usare il «vecchio» per evitare l'invecchiamento, nel senso che un dagherrotipo invecchia meno del bronzo (com'è il succo del salamelecco introduttivo di Sanguineti a questa sua ottima riedizione): il vecchio fa semplicemente parte della ricostruzione scenica, dell'ambientazione piccolo-borghese delle storie gozzaniane: e, naturalmente, un tale modo di usare il vecchio è invecchiato, è diventato un po' meschino e maleodorante, come tutta la poesia così letteraria di Gozzano. Il quale – a libro chiuso – appare come un grumo informe e piccolo di dolore e avvilitamento, senza né grazia naturale né grandezza costruita: l'ossessione del sesso femminile aveva tolto a Gozzano ogni forma di omoerotia, cioè di reale fraternità umana, riducendolo – com'egli ben sapeva – un po' a un monco-

ne; e l'egoismo che nasce sempre da una malattia come la tisi aveva contribuito a fissare definitivamente la incompletezza umana di quest'uomo d'altronde così ricco di passione umana: è il triste *pathos* di questa passione ritenuta inesprimibile e irrealizzabile che sostituisce la poesia in un poeta peraltro così bravo.

Appunto perché le poesie de *La via del rifugio* e de *I colloqui* – del libro unico, insomma – sono in realtà dei piccoli poemi narrativi – il loro insieme si presenta un po' come una cantica dantesca. Certo, certo, non c'è ordine, non si pronunciano condanne, non esiste simmetria: è un purgatorio informale e casuale, col fondo naturalistico della Torino del principio del secolo. Ma il riferimento dantesco ha ragione di essere nella misura in cui Gozzano è il più «dantesco» dei poeti italiani. E ciò appunto perché egli non è un lirico ma un narratore, con ambizione realistica, sia pur corretta da un umorismo che vorrebbe interamente corroderla. Dantescamente Gozzano riversa nel suo libro, con esplicite funzioni strutturali, tutta la sua cultura, filosofica e letteraria: le citazioni dirette e indirette di tale cultura vengono a porre le basi del *pastiche* linguistico. Che la sua cultura fosse una molle cultura romantica e anti-romantica – sotto il segno di Arturo e Federico (Arturo Schopenhauer e Federico Nietzsche) – non ha sostanzialmente importanza: il suo senso è totalmente diverso da quello della cultura teologica e pre-umanistica di Dante: ma lo schema è lo stesso. Dantescamente, Gozzano imballa, stipa, dispone e compone tutto dentro una forma rigidamente chiusa: non c'è dopo Dante un rima-tore più abile di lui, né un più spregiudicato inventore di rime. Dantescamente, la «commedia gozzaniana», essendo costituita di tante storie, ma essendo nel tempo stesso redatta in versi, non può che essere fornita di un doppio registro: il doppio registro che Contini ha splendidamente individuato in Dante: il registro lento, da epi-

grafe scritta su lapide, e il registro veloce, quasi da melodramma.

Il primo produce versi potentemente sintetici, e insieme alonati da una risonanza inafferrabile, indefinibile, cosmica; il secondo produce il ritmo in cui tali versi sono inseriti. Paradigmatico in tal senso è il caso di Pia dei Tolomei: che è appunto un'epigrafe scolpita sul marmo, e nel tempo stesso e, per scorcio, un vero e proprio piccolo romanzo.

Pochi poeti italiani hanno la capacità di versi sintetici – che afferrano, condensano, materializzano e fissano tanta realtà – fisica o di pensiero – che il Gozzano; e pochi, nel tempo stesso possiedono la sua discorsività divagatoria e così fertile di dettagli. Rappresentazione, magicamente fisica, e affabulazione, ostentatamente realistica, coesistono in questo poeta dalla lingua lucida, piatta, concreta, fatta tutta di cultura.

Dantescamente, infine, la «commedia» di Gozzano ha la sua sede per il suo reale svolgimento, nella nostra memoria – come ancora Contini rileva per la commedia «divina». Gli accostamenti linguistici avvengono non attraverso una lettura del testo, ma attraverso i continui riscontri di tale lettura con una lettura precedente, che si è depositata in noi, come un patrimonio culturale e vitale, di cui siamo i bibliotecari, o meglio il catalogo vivente.

Tale lettura prima, che ci fornisce il «tempo» reale dei riferimenti all'interno del testo, è fatta anzitutto di una serie di punti fermi, di fissazioni (la signorina Felicità, la cocotte, Totò Merùmeni, le buone cose di pessimo gusto, camicie-Nietzsche, «ed a me piace chi non mi comprende», «i bei capelli corti / come un caschetto biondo» ecc.) istituendosi in una specie di repertorio, che forma il breve ma fulminante libretto della fortuna di Gozzano. Da tale libretto estrapoliamo come da Dante una specie di sapere proverbiale, non soltanto ad uso letterario. Tutto ciò è destinato poi a riversarsi nell'es-

me critico dell'opera gozzaniana, da una parte rigidamente determinandolo, dall'altra offrendogli le possibilità di riscoprire in quell'opera quanto non è passato o è passato male nel repertorio della memoria. *Res communis omnium*, bene culturale comune, Gozzano è difficilmente riducibile a iniziatore o modello per eventuali teorie o gusti letterari nuovi che vogliano storicamente promuovere la propria nobilitazione. I crepuscolari stessi, della generazione seguente la sua, non hanno alcun motivo per eleggere a caposcuola o maestro un poeta che non ha proprio niente a che fare col crepuscolo: un poeta così spietatamente e incondizionatamente in luce, così incapace di penombre e di sfumature.

101 Storie Zen
Marcel Granet, *La religione dei Cinesi*

È evidente che ben poco posso dire di criticamente attendibile a proposito di un piccolo libro che raccoglie 101 storie Zen. Non ne so nulla; per istintiva ripugnanza verso le cose che vengono di moda al di fuori di qualsiasi forma anche la più elementare di storicismo, non mi sono mai minimamente interessato allo Zen. Ora, letto questo libriccino, è come se avessi in mano un pugno di sabbia, e da questo pugno di sabbia pretendessi di dire qualcosa a proposito del deserto. Quello che, se voglio, posso limitarmi a dire è molto soggettivo e generico: e cioè che almeno la metà di queste storielle sono sublimi. Quanto al testo, anche qui posso intervenire tecnicamente: ma come un artigiano che osserva un oggetto prodotto dall'artigianato di un'altra cultura. La lingua (che non credo la traduzione abbia alterato o tradito nella sostanza) è estremamente povera e precisa; la sintassi è elementare; la semplicità, più che quella delle favole, è quella della divulgazione scientifica; la brevità è quella dell'*haikai*, di cui c'è una descrizione perfetta all'interno stesso del testo: «Nel primo verso c'è la premessa; nel secondo c'è la continuazione di quella premessa; il terzo verso si allontana dall'argomento e ne comincia uno nuovo; e il quarto collega i primi tre. Un canto popolare giapponese esemplifica quanto ho detto: "A Kyoto vivono le due figlie di un mercante di seta. / La più grande ha vent'anni, la più giovane diciotto. / Un

12 agosto 1973

soldato può anche uccidere con la sua spada. / Ma queste ragazze uccidono gli uomini coi loro occhi”».

Spesso – in questi raccontini – la «premessa» e la «continuazione della premessa» sono riassunti – in poche parole – di veri e propri romanzi: soggetti di films per Mizoguchi o Ichikawa. Per esempio: «Zenkai, il figlio di un samurai, si recò a Edo e in quella città entrò al seguito di un alto funzionario. Si innamorò della moglie del funzionario e fu colto in flagrante. Per difendersi, uccise il funzionario. Poi fuggì con la moglie di quello. In seguito i due diventarono ladri. Ma la donna era così avida che Zenkai cominciò a nutrire per lei una vera avversione...».

Il risvolto finale di tutti questi racconti è poi, com'è noto, una leggera irrisione che rovesciando la situazione, la conferma, o viceversa: fissandone così i caratteri di assoluta Ambiguità (qualcosa di completamente contrario eppure di profondamente analogo alla Necessità della cultura greca). Dietro questa «letizia» filosofica, derivante dal *culto del nulla*, resta ferma tuttavia l'idea della vita come un dovere da compiere, e quindi il *culto del pragma*: bisogna meditare ma anche fare. Questa contraddizione estrema porta alla tensione estrema l'Ambiguità. Nel testo, ciò si concretizza in un fenomeno che mi sembra – di tale testo – il più tipico: il continuo ricorso a un sistema di segni diverso da quello linguistico, cioè il sistema mimico, trasformando il rapporto comunicativo verbale in un rapporto pragmatico, d'azione scenica. A un professore universitario che gli chiedeva cosa fosse lo Zen, il maestro Nan-in per tutta risposta riempì di tè la tazza, e continuò a versare il tè anche quando la tazza era piena e il liquido traboccava (significato: la testa del professore era già traboccante di idee: doveva essere svuotata prima di affrontare una nuova scienza). Un altro maestro, Hotei, andava in giro con un sacco: a uno che gli chiedeva quale fosse il *significato*

dello Zen, per tutta risposta Hotei depose il sacco per terra; e alla seguente domanda, quale fosse allora l'*attuazione* dello Zen, per tutta risposta Hotei si rimise il sacco in spalla e riprese a camminare. Un altro maestro si fece allacciare da un nipote dissoluto e imprevedente un sandalo e gli fece così capire che viene sempre per un uomo il momento in cui ha bisogno degli altri. Simili «parabole vissute» sono lo schema più frequente di questi racconti. Il sistema mimico non sostituisce, naturalmente, del tutto quello verbale: ma anche questo è inteso sempre, in qualche modo, teatralmente. È la battuta che trionfa: tanto più efficace quanto più breve. Un santo, trovando la madre morta, fece un breve dialogo con lei recitando anche la sua parte: tre battute in tutto.

Questo senso teatrale – anche se estremamente discreto, trattenuto e laconico – dei rapporti umani, è insieme l'accettazione e l'irrisione di tali rapporti: il pragma – visto sopra le righe, attuato per partito preso – e il nulla – sentito come altra faccia del fare coi suoi imperativi pratici – si rendono l'un l'altro ineffabili, dato che coesistono negandosi. Così la lingua è usata con scetticismo e comunque con l'estrema leggerezza del pennellino che dipinge la seta.

Questa impossibilità linguistica ad andare oltre certi limiti o certi strati della realtà, specialmente psicologica, e la susseguente necessità di predicare il vuoto col silenzio, risulta anche dallo studio dell'antica religione cinese: la religione pagana, anteriore alle riforme religiose storiche, Buddha e Confucio. Questa religione pagana, benché simile a tutte le religioni contadine, era tuttavia stranamente priva di miti, di leggende, di teogonie. Marcel Granet (da cui derivano queste mie nozioni); in un libro appunto sulla religione dei cinesi, spiega questo con l'impossibilità della lingua cinese a distinguere nettamente l'aggettivo dal nome, e il nome dal verbo: una lingua dunque puramente pratica, incapace a disegnare

con nitore il mito, cui è necessaria la chiarezza liturgica dell'azione, e fra l'altro, l'aggettivazione stereotipa. Non c'è da meravigliarsi perciò che poi la tradizione cinese (dov'è nato lo Zen, col nome di Ch'an) asserisca che Buddha ha predicato per quarant'anni senza dire una sola parola.

Ciononostante la religione cinese e quella giapponese sono sostanzialmente pratiche e razionali. Se lo Zen in questi anni è stato di moda in Occidente non è dunque a causa del suo esotismo, o della sua alterità: al contrario, esso per gli occidentali è stato probabilmente una conferma della bontà del loro spirito pratico e razionale.

Mi sono trovato recentemente nel centro dell'Oriente, così nel centro da poter addirittura dire di essere nel centro del centro; o, se si vuole, nel fondo del fondo. Un aeroplano che doveva condurmi direttamente da Nuova Delhi nel Nepal, è atterrato a Benares, e da lì, non so per quale ragione, non è più ripartito; un nuovo aereo veniva promesso per il giorno dopo; ma, a causa di una serie di recenti esperienze poco rassicuranti, io non mi fidavo di quella promessa; così ho deciso di andare a Katmandu in automobile. Dopo due ore ero in macchina, sulla strada che porta a Calcutta; percorsi un centinaio di chilometri, abbiamo lasciato quella strada, puntando verso il Nord, e a notte già alta siamo arrivati a Patna, la capitale del Bihar. La mattina dopo siamo ripartiti per il Nepal attraverso la grande pianura del Bihar, e siamo passati non lontani dalla città dov'è nato Buddha. Anche stavolta solo a notte alta, prima attraverso montagne coperte da una stupenda foresta vergine, poi su per le nude pendici dell'Himalaia, siamo arrivati nella valle di Katmandu.

Benché molto occidentalizzato, nel senso che la sua architettura è rimasta solo nei relitti o nell'informe approssimativo dovuto alla miseria, il Bihar è la regione più esotica che abbia mai visto: appunto, forse, perché priva di

ogni colore locale (non ci sono né templi né forti; le capanne di sterco o fango non hanno praticamente forma; le casupole della città sono ammassate l'una all'altra, col loro antico disegno, ma completamente deformate dalle lamiere, dagli oggetti di plastica ecc.). Il tempo era grigio, il cielo si specchiava su allucinate pozzanghere. Una folla immensa vorticava nel fangoso silenzio mattutino. Molti si lavavano sulle rive del Gange, giallastro, sporco, triste; salivano e scendevano per l'argine cosparso di oggetti moderni, pezzi di motore, tubi, macchie d'olio, mescolati ad antiche capannucce o mucchi di otri. Ognuno portava in mano il piccolo vaso d'ottone in cui conservava l'acqua del Gange per la giornata. Dove andavano? Non li aspettava in tutta la giornata, fino a sera, e per tutte le giornate della loro vita, un solo momento di pace, di comodità, di intimità. Potevano distendersi su una stuoietta lurida e sfilacciata sul pavimento di fango delle loro case: ecco il massimo di pace che veniva loro consentito. Altro riparo da una vita vissuta in mezzo alla folla, non potevano avere che quello di coprirsi il viso con uno straccio eternamente sporco. Eppure i loro sguardi, le loro parole, i loro gesti mi erano famigliari, erano fin troppo prosaicamente umani. Sorridevano dei soliti sorrisi che si vedono alle periferie delle grandi città; con dolcezza, con furbizia, con ansia. Intorno a loro incombevano le minacce, proprio sul punto di attuarsi, della carestia e del colera. E in fondo a loro, a guidare i loro gesti e i loro sentimenti, era una religione degenerata in una superstizione ripugnante per un uomo moderno (all'angolo di una casupola vicino al traghetto, sul fango, c'era un tronco secco con le sue radici marce; e, lì in mezzo, una statuetta di Buddha con delle offerte, dei fiori macerati, del cibo e altre materie indefinibili, anche se in qualche modo affascinanti). Sporizia, immensità smisurata, disperazione, rassegnazione, rendevano il Bihar un «altrove» attraverso cui passare irrimediabilmente estranei, pur riconoscendo perfetta-

mente la fraternità di quella gente, il cui antico modo di essere, anzi, la rendeva così familiare.

Giungere da lì nel Nepal era come ritornare. Ritornare a casa, dove tutto è meno scoperto e più crudele. La stupenda Katmandu, città rossa, di mattoni, come Ferrara, con grandi balconi di legno come in Austria; le vie coperte di biondo strame, i cornicioni delle case pieni di vasi pensili e di verdure messe a seccare; i templi rustici, di materiale povero ma sublimemente elegante (mattoni, coperti d'erba, e legno); le profonde fontane a gradinate dove le donne vanno a lavare; i mille tabernacoli con le loro campane di bronzo, che suonano come le nostre... Il Nepal è la «culla» della civiltà cinese, come il Nilo lo è di quella occidentale. Una civiltà contadina e feudale. Emersi dal profondo dell'India, risalire ai margini orientali è dunque un poco come risalire ai margini occidentali. È l'Oriente il fondo dell'imbuto in cui nascono tragicamente le religioni, come stato assoluto: espandendosi verso i margini, l'Occidente o l'Estremo Oriente, esse perdono la loro assolutezza ascetica: vengono al compromesso con l'attività pratica, con la ragione. Per esempio l'idea o il sentimento del Nulla (del resto imparlabile) sia nelle filosofie di tipo stoico-epicureo, o empirico – in Occidente – sia nello Zen – nell'Estremo Oriente – è, certo, anche un Nulla cosmico, ma è, soprattutto, un nulla sociale. La ragione non si lascia annichilire da esso – che vuole annichilirlo in quanto è essa che inventa e accetta l'oggettività – ma al contrario se ne impadronisce, rafforzando nel confronto la propria certezza di essere: niente è più resistente e solido di ciò che è ambiguo. Irridendo ambigualmente la realtà da essa inventata e manipolata attraverso l'azione, la ragione sia occidentale che cinese o giapponese, fa coincidere se stessa non solo col tutto ma anche col nulla.

Raffaele La Capria, *Amore e psiche*
J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*
Carlo Sgorlon, *Il trono di legno*

Raffaele La Capria sa raccontare come pochi altri (come solo la Ginzburg) la vita quotidiana. L'appartamento borghese, la camera da letto, il bagno con lo specchio per la barba, il tempo che fa, le strade intorno alla casa e intorno all'ufficio, il traffico, gli «esterni» cittadini, il luogo del lavoro, il tabaccaio, il bar: ma tutto questo senza la minima meschinità qualunquistica. Nella prosa di La Capria c'è sempre una intensità e un grado di calore, o meglio di ardore, che esclude l'accettazione ricattatoria di una condizione umana: ciò che da tale prosa viene «descritto» è lo spazio dove si svolge una vicenda, che, per quanto ridotta ironicamente, resta epica, allontanata com'è nel tempo: i luoghi normali in cui si vive quotidianamente sono per La Capria il modo di concretarsi del cosmo. Nei personaggi, visti con crudeltà intellettuale (la moglie, la figlia) ma soprattutto con atavica comprensione, coesiste, con la «quotidianità» rassicurante e mai abbastanza adorata, quella scintilla cosmica, che li rende sostanzialmente estranei: toccati, visti, aggrediti, amati, vissuti ogni giorno, eppure fatalmente posseduti da qualcos'altro (il passato, il tempo, un'altra forma, soltanto loro, di vita: insomma qualcosa di estremamente impreciso: da ciò l'estrema precisione con cui l'autore innamorato li descrive).

In *Amore e psiche* il vero romanzo è questo romanzo di vita quotidiana, oggi, a Roma, in una piccola famiglia del-

19 agosto 1973

la borghesia dell'*élite* intellettuale. Un ipo-romanzo il cui svolgersi coincide con lo scorrere (indescrivibile perché assolutamente illusorio) del tempo (o, meglio, della giornata). Questo ipo-romanzo c'è, e all'autore non glielo può togliere nessuno. Ma c'è anche, in *Amore e psiche* un meta-romanzo, un clamoroso meta-romanzo, da cui il lettore medio di letteratura (che in genere è molto stupido) sarà rimasto completamente distratto e accecato: e su esso sarà stato formulato il suo giudizio. Questo meta-romanzo è, lo dico senza mezzi termini, completamente, anche se non malamente, fallito. La Capria ha evidentemente subito un ricatto intellettuale, o meglio culturale: non ha saputo opporre altro a tale ricatto (in parole povere, la moda neo-avanguardistica di pochi anni fa) che la sua innocenza pragmatica e il suo sguardo «semplice» (ma esaustivo) sulla realtà. Infatti nei quattro momenti del libro in cui il meta-narratore interviene per spiegare culturalmente la propria opera, le giustificazioni che egli dà sono di una chiarezza, di un buon senso, di una praticità disarmanti. Primo (a pagina 54): «Un quadro nel quadro, ma sovrapposti parzialmente completano lo stesso soggetto. Il paesaggio visto da una finestra continua sulla tela messa sopra un cavalletto davanti alla finestra... La realtà e la sua rappresentazione sono intercambiabili». Secondo (pagina 74): «Come se uno ti raccontasse una storia, la tua storia, quella che ignaro stai vivendo mentre ti viene raccontata. L'altro mette dentro il suo racconto accenni, allusioni indirette, un mucchio di cose che coprono altre cose... E forse si diverte anche in questo gioco di dire e non dire...». Terzo (pagina 108): «Mentre leggeva, nella sua mente si svolgeva un gioco – ma non era un gioco – come quello delle Sette Analogie, che si trova nella pagina dei rebus. Ci sono due vignette... Due soggetti del tutto diversi, non hanno niente in comune, niente di somigliante. Ma facendo attenzione si scopriranno sette analogie, sette segni nascosti nel disegno,

invisibili a tutta prima, e identici». Quarto (pagina 160): «Un libro ambiguo, bifido, scisso, con ogni parte che genera il suo duplicato: il libro un duplicato del libro, la rappresentazione un duplicato della rappresentazione... Quanto al narratore, uno, bino, plurimo, i suoi doppi sono decisamente troppi...».

In sostanza La Capria scinde l'io che narra, in un se stesso reale (lui, l'autore, con una moglie, una figlia, un impiego alla televisione), e in un se stesso *un po' diverso* da quello reale. Naturalmente ciò crea delle confusioni, anche perché La Capria tende a tornare spesso per istinto alla realtà più reale, senza tante storie.

Questo doppio io – leggermente diverso nei suoi due lemmi, per cui vale la regola delle sette analogie – ha però un doppio: un uomo uguale e contrario ai due personaggi analoghi che dicono «io»: si tratta di un pazzoide, contestatore, in pieno disordine sociale e mentale, che va e viene dal manicomio, e quando esce va a tormentare il doppio La Capria impiegato della televisione, proponendogli lavori eccetera. A un certo punto costui ha l'idea di tirare una bomba, o almeno di fingere di tirare una bomba. Una finta bomba che – per un caso irrisolto di coincidenze – finisce con lo scoppiare veramente. Chi ha tirato questa bomba? La Capria, lo pseudo-La Capria o il suo Doppio matto? A dire la verità ciò è assolutamente privo di interesse, perché lo pseudo-La Capria in effetti non esiste se non come forzata invenzione letteraria, e il Doppio pazzoide è preso dalla cronaca più retorica, di peso, senza necessità e senza nemmeno lo sforzo di una reinvenzione. Insomma, resta solo il La Capria in carne e ossa, contro il cui candore, la cui sensualità, il cui senso comune, si infrange tutta questa costruzione metaromanzesca senza lasciare traccia.

Anche il nostro inimitabile J. Rodolfo Wilcock ha sbagliato il suo ultimo romanzo *I due allegri indiani*. No, egli non ha subito alcun ricatto: egli è uno degli inventori pri-

mi dei fasti metaromanzeschi, ne possiede il brevetto demoniaco. E questo suo romanzo, quanto a questo è sublime. L'invenzione, in parole povere, è la seguente: il «romanzo» (personificabile) è il romanzo a puntate in una rivista di ippica, «Il Maneggio»: ma a tale romanzo collaborano vari autori (in una confusione di meriti appositamente creata), e, sul suo svolgersi, sono interpellati anche i lettori, con richiesta d'interventi e scelte: il romanzo tuttavia non si limita alle successive puntate che riguardano la storia dei due indiani metaforici Daino Rosso e Cavallo Alto, ma comprende anche tutto il materiale della rivista ippica, che col romanzo, e i suoi collaboratori, abbia qualche attinenza. Contenuto reale di questo romanzo (che si avvale di trovate da avanspettacolo secondo un canone umoristico da giornale umoristico) è una sfottitura dell'Italia e degli italiani. «Il Maneggio» è infatti una rivistina miserabile, del sottobosco culturale, irresistibilmente comica di per sé: essa va a rimestare nel verminaio della sottocultura, con grafomani, fans, esaltati, autori di lettere al direttore, poeti che pubblicano a proprie spese, conventicole ciociare e meridionali.

Qui è stato lo sbaglio di Wilcock. Questo sottobosco, questo verminaio culturale, questo inferno verbale chiuso nella provincia, è in realtà infinitamente più ignobile, idiota, disperato, malvagio, pericoloso di quello che risulta nelle pagine di Wilcock: che, rispetto a tale realtà, di cui l'autore pare così ben a conoscenza, risultano quasi idilliche. La furia sado-masochistica di Wilcock, questa volta – che era il caso – non si è scatenata. Forse è intervenuta una specie di santità come distacco dalle cose del mondo, a smussare la lucida e atroce violenza letteraria di Wilcock: però per adesso, tale santità, a cui un uomo come lui non può non pervenire, si presenta come interlocutoria, e il libro che ne è nato, è vuoto sia dell'antica cattiveria che della nuova ilare pietà.

Inoltre, con una simile formidabile idea – il romanzo

a puntate fatto a più mani eccetera, eccetera – Wilcock avrebbe dovuto essere molto più ambizioso (potendoselo egli permettere). Se invece che «Il Maneggio» egli avesse preso «Nuovi argomenti», o «Paragone», o «Officina» (che ha pubblicato a puntate *Eros e Priapo* di Gadda e un romanzo giovanile di Calvino), oppure, su altro registro, «La nuova antologia», o «Belfagor», ne sarebbe sicuramente uscito un libro straordinario, non solo per il possibile romanzo parodico a puntate (un finto Gadda, un finto Joyce), ma per tutto il materiale d'affiancamento (si pensi a un romanzo di *équipe*, con tutta la retorica progressista implicata nell'operazione, più il neo-avanguardismo d'obbligo insieme a Che Guevara).

Carlo Sgorlon. Grandi lodi molli per questo suo *Trono di legno*, a cui non posso aggiungere la mia. La prima parte, 104 pagine, è piuttosto bella. Si tratta meglio che di un *pastiche* o di un «rifacimento», di un vasto e informe capitolone introduttivo a uno sterminato libro d'avventure, scritto in falsetto. La falsificazione della propria voce, ridotta a un seducente strumento manieristico, è dovuta al dominio «repressivo» di un grande modello: la prosa romanzesca di Elsa Morante. (Sgorlon è autore di un buon profilo critico della Morante.) Atteggiando la propria prosa secondo quel modello che la sdoppia e la articola attraverso regole intransgredibili e che le assicurano dunque una aprioristica perfezione formale, Sgorlon ritaglia dalla mitologia di Elsa Morante la tipica educazione sentimentale dei suoi protagonisti autodidatti che si lasciano stregare dall'aspirazione ai grandi viaggi, alle avventure degli eroi ossessivamente adorati: figure paterne inimitabili. Sgorlon ha inventato un ragazzo, Giuliano, nato a Ontans, un paesetto presso i greti della Meduna, nel Friuli pedemontano dei primi anni del Novecento; lo ha dato come orfano, con genitori sconosciuti, e gli ha fornito una certa simpatica Maddalena come finta madre. Ma ciò che ossessiona il ragazzo è la figura mitica del padre,

un favoloso avventuriero danese passato un giorno da quelle parti, e poi scomparso come una meteora. Su questa mancanza «ambigua» di padre, Giuliano costruisce la propria vita come indagine e affabulazione. Poiché tutto è finto, tutto è anche vero. L'abilità poetica di Sgorlon in queste pagine è consistita nel dare realtà di rappresentazione e attendibilità psicologica, a tutto questo favoleggiare preordinato. Se ne resta affascinati. Nella seconda parte, il ragazzo, sui vent'anni, fugge finalmente dalla prigionia di Ontans (dov'è così dolce affabulare senza fine) e va alla ricerca del famoso padre. Senonché per un caso (c'è di mezzo un amore per una certa Flora, parodia delle femmine morantiane), scende dal treno dopo un po' (dal Friuli pedemontano al Friuli montano) e giunge nel villaggio di Cretis. Da una prigionia all'altra. Perché qui c'è un certo vecchio Pietro, che racconta favole in tutto e per tutto identiche, per ambientazione, atmosfera, vagheggiamenti, tipizzazione degli eroi, a quelle sognate da Giuliano a Ontans. Dalla padella alla brace? Fatto sta che dalla prigionia per raccontare favole di Ontans, Giuliano passa nella prigionia per raccontare favole di Cretis. E lì rimane (dopo una breve parentesi, del tutto gratuita, con quella Flora su e giù per una improbabile Italia, per cui il «falsetto» ha perso ogni possibilità di rappresentazione). Il vecchio Pietro racconta le sue storie su un seggiolone, e ha un'aria regale. È il «re dei racconti». Tutto il libro di Sgorlon è dunque la metafora di una carriera letteraria o – più ambiziosamente – di una vocazione narrativa. Eppure pochi narratori oggi sono così privi della capacità di inventare storie che Sgorlon. Il lettore è sempre cinquanta pagine davanti a lui. Tutto ciò che pertiene all'invenzione di storie (non all'affabulazione insieme intimistica ed estroversa che le precede) è pigro, generico, risaputo. Che proprio uno scrittore così privo di inventiva abbia scritto un libro in omaggio al «re dei racconti» è un fatto tuttavia commovente e non privo di poesia.

I personaggi del Manzoni sono diventati – più ancora che quelli di Dante o dell'Ariosto – qualcosa come i personaggi delle carte da gioco: si riconoscono per un ghirigoro codificato e fissato per sempre da regole accettate da tutti ormai involontariamente. Si parla di «Lucia», di «Don Abbondio», di «Fra Cristoforo», dell'«Innominato», come appunto, mescolando disinvoltamente un mazzo di carte. Ognuno tuttavia gerarchizza queste figure secondo le proprie opinioni e i propri gusti. Se dovessi accettare il gioco, direi che per me il più bel personaggio dei *Promessi sposi* è Renzo, insieme con Don Abbondio e Gertrude. Mentre invece considero orribili – pronti per un *technicolor* americano degli anni Cinquanta – il Cardinal Borromeo, l'Innominato, Fra Cristoforo e Lucia. La leggera preferenza che do a Renzo nei riguardi di Don Abbondio e Gertrude, dipende dal fatto che Renzo è una figura espressa dallo «stile comico», e tale rimane, fino alle ultime pagine (solo proprio alla conclusione Renzo diventa un «padrone», e arricchisce approfittando di un bando governativo che permette di tener basso il salario degli operai. Questo sarebbe il *reale* lieto fine del romanzo! E qui, nelle ultime righe, Renzo diventa di colpo odioso, un piccolo ometto tutto pratico, un lombardo pieno di buon senso certo destinato a diventar moralista per difendere i suoi beni, esattamente come coloro che son stati alleati dei cinici potenti che l'hanno perseguitato). Don Abbon-

dio e Gertrude, anch'essi, appartengono all'area del «comico», ma la loro comicità traspare e prende rilievo sull'abisso del male, e ciò costringe il Manzoni a essere un po' ipocrita e gesuitico nei loro confronti: a fare un po' di manierismo moralistico (li perdoniamo, non li perdoniamo) e a scherzarci un po' su, con non troppa convinzione. La figura comica di Renzo invece traspare e prende rilievo sull'unica zona neutra su cui si fondano i *Promessi sposi*: una zona che non è definita né dal bene né dal male, ma è una mescolanza di bene e di male, una penombra ambigua, un'eterna sfumatura: è cioè l'«esserci» esistenziale, o, meglio ancora, la vita di ogni giorno, la quotidianità. La comicità benevola, mescolata a questo caos indefinibile e irrelato che è la vita comune, fa di Renzo una figura straordinariamente poetica.

Ma c'è dell'altro. Il Manzoni ha avuto tragici rapporti coi genitori, specie con la madre (cosa che l'ha costretto, fra l'altro, a passare lunghi anni in collegio). È semplice per noi posteri, lettori di Freud, analizzare la conseguente nevrosi che è caratterizzata dall'eterna forma di complesso nei riguardi del sesso femminile (le vertigini che egli provava, solo se seduto su una sedia isolata, ne sono un sintomo «da laboratorio»): ciò non poteva che portarlo a una cristallizzazione della femminilità, condizione senza la quale sarebbe stato impossibile per lui pensare al rapporto sessuale. Anche tale cristallizzazione della femminilità ha caratteri schematici, classici, da laboratorio: da una parte la donna si cristallizza in Gertrude, la peccatrice che si deve ignorare e tener lontana da sé con orrore (oltre tutto essa, tanto per semplificare un eventuale caso di coscienza, è monaca, e la sua veste religiosa è una barriera decisamente invalicabile eretta dalla Censura); dall'altra parte, la donna si cristallizza in Lucia, l'immagine immacolata della giovane madre, che non può – è inconcepibile – avere rapporti con l'uomo (e infatti anche qui la Censura, oltre a tutta la serie di impedimenti, che

costituiscono la trama del romanzo, erige una barriera benedetta da tutti i crismi: il voto di castità). A fiancheggiare tale rapporto così complicato col sesso femminile – come sempre in tali casi – non poteva non esserci una certa tendenza, inconscia e del tutto irrealizzata, sia pure, all'omosessualità. La vita sessuale – dice Freud – non è un fiume che scorre sul suo letto, ma è un rivolo di liquido vischioso, pieno di rami, di pozzanghere, e solo faticosamente il suo corso principale giunge al proprio sbocco.

L'omosessualità in Manzoni era evidentemente uno di questi corsi secondari, di queste pozzanghere: ma è sotto il suo segno che si svolge tutto il fitto intreccio di rapporti dei personaggi dei *Promessi sposi*, Don Rodrigo e i bravi, Don Rodrigo e il Griso, Don Rodrigo e il cugino, il Cardinal Borromeo e l'Innominato, per non citare che i primi che vengono alla mente: ma, se il lettore rilegge in questa chiave i *Promessi sposi* vedrà che, una volta privilegiato e messo sull'altare il rapporto d'amore uomo-donna, tutti i rapporti che formano l'intreccio del libro sono caratterizzati da una strana intensità (fraternità o odio) omoerotica. Che del resto è naturale, e si trova in tutti i grandi romanzieri. Ma nei *Promessi sposi*, in più, produce Renzo. Renzo è una proiezione nostalgica del Manzoni, una figura di figlio-padre quale egli non è mai stato né mai avrebbe potuto essere: una possibilità perduta per sempre nel mondo. Renzo è il simbolo della salute e dell'integrità. Questo amore per la gioventù solida e ben piantata di Renzo, ragazzo senza problemi, fa sì che il rapporto tra il Manzoni e il suo personaggio sia sempre poetico: le pagine in cui il Manzoni parla di Renzo traspaiono sul reale, si confondono col reale, hanno l'assolutezza del reale, e anche la sua sostanziale leggerezza. Il rapporto tra il Manzoni e Renzo, ricorda un po' quello di Ivan Il'ič – nel racconto del Tolstoj – con il suo giovane contadino: il ricco padrone malato trovava un po' di sollievo dal suo male solo nella presenza di un ra-

gazzo, suo servo (ma divinamente sano, rozzo e giovane, e quindi libero da lui e da ogni altro padrone, imprendibile, «altro»). Nei momenti di crisi della sua malattia (probabilmente cancro) Ivan Il'ič faceva venire in camera sua il ragazzo, e appoggiava sulle sue spalle le gambe: in quella posizione si sentiva meglio, e si illudeva di guarire. Son certo che il Manzoni provava la stessa sensazione redigendo la sezione romanzesca di Renzo.

Il lettore si sarà accorto bene come queste mie pagine non siano di critica; ma siano semplicemente delle chiacchiere più o meno brillanti su un argomento su cui spesso degli italiani, che abbiano fatto almeno il liceo, usano parlare. Infatti il pretesto di questo mio discorso è un'edizione popolare dei *Promessi sposi* curata da Davide Lajolo, che, oltre ad aver premesso al testo un suo energico invito alla rilettura, ha avuto la stravagante e sorprendente trovata di raccogliere delle testimonianze manzoniane di alcuni suoi colleghi parlamentari, di tutti i partiti. Egli ha posto loro tre domande atipiche, proprie delle statistiche: 1) In quale occasione è avvenuta la prima lettura dei *Promessi sposi* e quali sono state le impressioni riportate; 2) Quale è il protagonista che ha lasciato maggiore impressione di sé, allora, e se è ancora lo stesso, oggi; 3) Quale è il messaggio più importante che il Manzoni ha voluto darci.

I ventiquattro parlamentari che hanno accettato di rispondere, l'hanno fatto con diligenza e sincerità. Su ventiquattro in dieci (compreso il Presidente Leone) hanno dato la loro preferenza a Fra Cristoforo (sette senza esitazioni; tre – Gonella, La Malfa, Luberti – affiancandogli altri nomi); in sei hanno dato la loro preferenza all'Innominato (ma Gonella e La Malfa, come abbiamo visto, con l'alternativa di Fra Cristoforo); in tre alla Monaca di Monza (ma insieme ad altri personaggi); in tre a tutto l'insieme dei personaggi; in due a Renzo; in due (ma uno, Pieraccini, con l'aggiunta di altri candidati) a Don Abbondio; uno ha dato la sua preferenza al Cardi-

nal Borromeo (si tratta di Andreotti); e uno (si tratta di Preti) al binomio Don Rodrigo e Conte Attilio («perché incarnavano meravigliosamente la nobiltà dell'epoca»).

In un linguaggio quasi comico (con delle eccezioni: per es. Malagodi e Terracini) i parlamentari si compiacciono di aver letto il Manzoni da scolari, sui banchi di scuola (che pena le aule di quegli istituti scolastici persi in una provincia tanto più stupida e ignorante quanto più, dai nostri interpellati, con pomposa modestia, mitizzata).

Quanto ai messaggi colti dai parlamentari nei *Promessi sposi* sono tutti di stretta osservanza cattolica: presi alla lettera dal testo manzoniano e ricondotti alla loro originaria banalità e ferocia piccolo-borghese (fanno eccezione, almeno nominalmente, i parlamentari di sinistra).

A nessuno è balenato neanche lontanamente per la testa che il Manzoni è in realtà una delle forme storiche che ha assunto l'Anticristo: niente infatti è stilisticamente più contrario al Vangelo che l'umorismo. Cristo non era né bonario né spiritoso (né, naturalmente, sentimentale). Ma pretendere questo dai nostri parlamentari (date le risposte che hanno dato) sarebbe troppo.

È ben noto l'abisso che divide la cultura reale dall'idea che ne hanno in media i parlamentari; questi ultimi provengono per la maggior parte da studi di giurisprudenza, e nel passare dal loro campo all'altro – confinante, ma di natura così diversa – nella letteratura, essi portano con sé un'abitudine formale e sociale che, nel momento stesso in cui aprioristicamente e spagnolescamente gratifica l'opera d'arte di ogni possibile privilegio, la limita a ciò che pubblicamente essa vale, in una mostruosa mescolanza di idealismo e di utilitarismo. Contano solo i valori costituiti in una società borghese media: cioè conta in realtà solo il massimo dell'alienazione. Se gli avvocati-parlamentari uscissero da questo rapporto con l'opera d'arte com'è vista dalla borghesia (la cui ammirazione per tale

opera è un modo per liberarsene), ciò avverrebbe a scapito della popolarità.

La prima preoccupazione di un parlamentare è infatti la popolarità. Tutto ciò che potrebbe essere impopolare viene da lui rigidamente escluso dal proprio campo logico e verbale. Non lo fa neanche apposta, ormai: è un istinto. *Bisogna* scegliere Fra Cristoforo o l'Innominato (o addirittura, come fa Andreotti, quell'untuosa figura da santino che è il Cardinal Borromeo): *bisogna*, perché altrimenti c'è il rischio dell'impopolarità. D'altra parte son certo che chi ha scelto Fra Cristoforo, l'Innominato o il Cardinal Borromeo l'ha fatto sinceramente: anche se forse con malcelata soddisfazione nell'accorgersi che tale sua sincerità coincideva con la scelta demagogica della popolarità. Son certo che Fra Cristoforo ha rappresentato sinceramente per molti parlamentari – quand'erano chierichetti – una forma superiore di quel tipo di guida spirituale, che, al di fuori dei *Promessi sposi*, veniva probabilmente predicata con tanto minor successo. Ma è questa sincerità che fa più paura. La sincerità individuale con cui un bambino fa le sue scelte in un contesto insincero – in quanto ortodosso, conformista, moralistico – è il vero pericolo. Se veramente Andreotti credesse con meno sincerità alla santità del Borromeo, sarebbe, come uomo di potere, meno pericoloso e più abile di quel che voglia la sua fama. Purtroppo, il potere non è mai completamente cinico: esso è sempre contaminato da forme (sincere!) di fanatismo. Soprattutto, poi, il cosiddetto cinismo cattolico.

È vero che il nuovo tipo di potere si presenta come cinico, rispetto alle ideologie e alle religioni che hanno avuto corso fino adesso: ma coloro che ancora in concreto lo rappresentano sono da esso tollerati, e delegati a combattere vecchie battaglie, a condurre vecchie repressioni, a scapito di avversari d'altronde vecchi come loro: perché anche la letteratura è un vecchio valore di cui il nuovo potere non sa più che farsene.

Guido Piovene, *L'Europa semilibera*

L'Europa semilibera di Guido Piovene pone al critico un problema del tutto al di fuori dei temi e dello spirito che caratterizzano il libro. Esso si presenta infatti come un libro giornalistico (una raccolta di articoli scritti per la «Stampa», commissionati dal giornale, sui vari paesi d'Europa, al fine di fare il punto sulla loro attuale situazione sociale e storica): in quanto «libro giornalistico» – cioè scritto secondo quei determinati canoni di scrittura che vengono imposti dalla conoscenza diretta del proprio destinatario proprio in quanto «lettore di giornale» – *L'Europa semilibera* non si pone linguisticamente altro problema che questo, aprioristicamente risolto. Ora, Piovene è uno scrittore, non un giornalista. Eppure questo «dilemma» è ignorato, anche in quanto semplice compromesso. In tutta *L'Europa semilibera* non c'è un solo istante di riflessione e di meditazione metalinguistica del tipo: «Che lingua sto usando? Che rapporto c'è tra la mia lingua di scrittore e la mia lingua di giornalista? Non sto venendo per caso a un patteggiamento umiliante per uno scrittore e inefficace per un giornalista? Le mie scelte linguistiche non sono forse mistificate e ridotte da un senso del dovere *altro*, rispetto a quello mio reale di scrittore?».

Anche gli *excursus* fuori dal tema di «descrizione ideologica» dei vari paesi, che Piovene si è rigidamente imposto, sono assolutamente rari: tre o quattro in tutto il libro, e molto brevi: essi consistono in perentorie e laconiche

osservazioni morali che esprimono l'avversione profonda dell'autore per chi prova un *senso di colpa*, per chi si lascia vincere dal *rimorso*: anzi Piovene fonda addirittura alcune interpretazioni politiche dei fatti che osserva su un certo eccesso di senso collettivo di colpa o di rimorso.

È naturale dunque che il problema che ho posto io, critico, al di fuori del testo di Piovene, del dilemma tra scrittore e giornalista, non potesse esplicitamente essere affrontato dall'autore: si tratta di un dilemma, infatti, che non può non dare un senso di colpa, non riempire di rimorsi, trattandosi, esteriormente e pubblicamente, di un cedimento, di un compromesso, che da una parte «tradisce» la letteratura nei confronti del datore di lavoro, dall'altra «tradisce» la letteratura nei confronti del cosiddetto consumatore.

Ma aver ignorato questo problema, è evidentemente una decisione presa in piena coscienza da Piovene. Ciò è dimostrato dall'accanimento e dalla buona volontà quasi eccessiva e fanatica con cui Piovene si è gettato allo sbaraglio: all'adempimento meticoloso del suo lavoro umilmente giornalistico, con la dichiarata finalità di essere chiaro, preciso, incontentabile, esauriente; di non lesinare nemmeno un soldo della sua intelligenza e del suo acume per comprendere i fatti e i fenomeni che si è proposto di prendere in esame.

A questo punto dunque noi dovremmo seguirlo all'interno di questo suo inquieto universo linguistico in cui egli assume l'argomento Europa, per sviscerarne la realtà, dopo aver cercato di individuarne i momenti essenziali. Ed è quello che praticamente facciamo, accettando naturalmente i temi della sua conversazione, o giudicandoli secondo il loro proprio canone.

La scrittura ci appare, così, chiara, è vero, secondo le intenzioni dell'autore, e spesso – sia pure dentro i limiti di una severità inamena che Piovene ha scelto fin dal primo istante – anche brillante, come vuole il dovere.

Ma ci appaiono nel tempo stesso le opacità – anch'esse scelte del resto da Piovene, che sa che il mestiere di giornalista non è il suo, e che egli non avrà mai il coraggio di far passare delle zeppe o dei punti di passaggio come «necessari», o almeno di mascherarli, appunto, brillantemente – le opacità in cui la scrittura diventa affannosa, ossessiva, ripetitiva. Ma Piovene paga animosamente questo scotto alla sua scelta prima. Tutto ciò non manca di stringere il cuore (questo, Piovene, l'aveva calcolato?), soprattutto a un critico come me, che, in questo momento, sta facendo ciò che ha fatto lui nel libro preso in esame, cioè un lavoro di semplificazione a cui la coscienza, in parte, si ribella, in parte acquiesce, come a una specie di dovere inferiore ma non meno necessario.

Quanto poi alla discussione sulle interpretazioni che Piovene dà sulle cose francesi o inglesi, scandinave o tedesche, questo dovrebbe essere il vero contenuto di una recensione realistica. Ma è proprio vero? O la natura stessa del libro non si rifiuta, piuttosto, a una discussione del genere? Non è, quella di Piovene, una conversazione affascinante, anche se con dei lunghi momenti elucubranti e annaspanti (pur nella loro sicurezza sintattica), che bisogna soltanto ascoltare? Piovene non è un politico; non è precisamente un politico marxista; non è neanche un politico conservatore. Egli conosce la politica; potrebbe, se volesse, fare una esatta diagnosi marxista dei fenomeni che osserva; ammira un certo tipo di conservazione. Ma non sceglie nessuna di queste possibilità. Preferisce tenerle a disposizione tutte. Ne è forse al di sopra? o fuori? Può darsi: tuttavia egli vi si mescola con impeto, con rabbia, con umiltà, con buona volontà, con un accanimento che diviene talvolta ossessivo. Per esempio quando individua una «entità» – pragmatica o concettuale – che si presenta come ambigua o almeno polivalente rispetto allo sforzo interpretativo (mettiamo il «problema religioso» in Olanda, o l'«Opus Dei» in Spagna) Pio-

vene si getta sulle piste di tale «entità» con l'alacrità di un nobile segugio, ne fa quasi un motivo di *suspense* da storia gialla, che lo conduce come un *detective* da un capo all'altro del paese su cui sta svolgendo le sue indagini, ben sapendo tuttavia che tale «entità» è fatalmente destinata a restare sospesa, enigmatica.

Inoltre egli stesso è impotente contro certe prevenzioni o apriorismi che egli ha contribuito direttamente, con la propria generazione, a creare: per esempio l'ammirazione per il razionalismo parigino o la leggerezza londinese. Sono, queste, due realtà al cui mito nessuno di noi è disposto a rinunciare. Piovene – anche se non lo dimostra – ne è intimorito come il più indifeso dei provinciali: e la sua indagine (che allora si fa commovente) di vecchio segugio – che è, certamente, di livello europeo – si inceppa e si ingorga: di fronte a un intellettuale francese (in cima a un grattacielo di Jacques Tati) o a un giornalista inglese bizzarro (in una casa di campagna da film dell'orrore) egli perde un po' la testa: e le moralità che ne trae hanno il carattere un po' pesante di velleitarismo che non riesce liberamente a sbloccarsi in un'osservazione priva di rispetto.

Ogni frase che Piovene scrive è in sé perfetta (per acume; per un'intrinseca alta qualità di «critica del costume» in cui si mescolano tutte le infinite osservazioni politiche possibili), e, nel tempo stesso, discutibile. Perché la «Francia», l'«Inghilterra», l'«Olanda» ecc. o sono nozioni astratte oppure realtà infinite. Così succede proprio quello che probabilmente Piovene aveva del resto calcolato; ciò che vale del libro sono i particolari casuali, i dati reali ontologici – il prete olandese Padre Maltha, la città di Kiruna, la vita quotidiana norvegese.

A questo punto, a p. 237, ho creduto di aver finito di leggere il libro, e sono saltato alla conclusione, pp. 353-59 (dove Piovene tira le fila soprattutto a proposito di un tema che a me – come del resto anche a Piovene – è conti-

nuamente sembrato del tutto irreal, cioè l'unità d'Europa). Tuttavia, poi, per scrupolo, ho voluto dare un'occhiata alle pagine su cui mi ero interrotto, e precisamente al capitolo sulla Spagna. Piano piano, con la naturalezza delle cose vere, mi sono accorto che il libro cambiava registro. Insensibilmente mi son trovato a leggere non più il libro giornalistico di uno scrittore, ma un vero e proprio poema: un poema saggistico, in una prosa che è proprio quella di uno scrittore, *benché, ancora, non trasgredisca a nessuna di quelle regole giornalistiche che tale scrittore si è imposto*. Anche delle osservazioni normali – certi fenomeni della civiltà dei consumi come per es. il *week-end* (p. 243) – prendono un passo, acquistano una leggerezza che le trasforma in dettagli di un'opera d'immaginazione; e così le parole prese alla lettera da un testimone (p. 245); per non dire del «ragazzo di legno» nell'angolo di una chiesetta di Salamanca (p. 267). Tutto ciò non fa che annunciare un tema: il tema della guerra civile, o meglio, di alcuni suoi episodi, di cui lo stesso Piovene era stato testimone quasi quarant'anni fa, ricordati proprio nello stesso luogo, sotto lo stesso sole, con intorno lo stesso paesaggio in cui sono avvenuti.

Davanti alla bellezza di queste pagine mi sono posto il problema di cui ho detto all'inizio: che potrei, a questo punto, riformulare così: è spiegabile in qualche modo la ragione per cui uno scrittore, da semplice professionista, sia pure ad alto livello, diventa poeta? Per cui dopo una lunga serie di pagine «normali», senza che apparentemente muti nulla – la forma di applicazione, la tensione ideologica, l'ambizione, eccetera – di colpo, alcune pagine si presentino come pagine di poesia? Come avviene questa specie di condensazione, di cambiamento di qualità? Mezzo secolo di razionalità critica (la critica marxista, da una parte, la stilcritica e lo strutturalismo dall'altra: cioè tutta l'intera epoca post-idealistica) non sono state neanche lontanamente capaci di spiegare questo. Certo,

nel caso particolare di Piovene, ci sono delle spiegazioni: il trauma del fascismo, per cui egli (come probabilmente molti di noi) sa indagare meglio una nazione fascista come la Spagna o il Portogallo che delle nazioni di ininterrotta tradizione democratica, come l'Inghilterra o i paesi scandinavi, che, da questo, sono fatalmente estraniati: la familiarità col male diventa, come ogni familiarità, parte della vita, poetica perché oscura e drammatica, perché pervasa da quel senso di colpa e da quel colore del rimorso che Piovene, *pour cause*, condanna. La familiarità col male fa riconoscere le cose che ne sono state corrotte come se fossero le uniche a poter essere dotate di realtà. Questa disperata Spagna irredenta, sotto il suo sole che non cambia mai, e sembra illuminarla senza guardarla, come, appunto, la coscienza, è infinitamente più poetica delle nazioni in cui, almeno nominalmente e per generale accordo, ha vinto e domina il bene (la democrazia). Il fascismo ha un fascino che nessuno finora ha mai voluto non solo ammettere, ma neanche osservare imparzialmente. Esso è stato il «male» in un universo in cui il «bene» era in realtà invincibile. Esso ha profanato qualcosa che non era profanabile. Non per niente Piovene ha scritto queste pagine di poesia – rievocando il conflitto tra un male e un bene sostanzialmente interscambiabili – in una regione che era povera ed è rimasta tuttora povera. È la povertà che ha reso per molti secoli il mondo un sacrario improfanabile. Mentre è il benessere (capitalistico) che è di per sé profanatore. Ma non profana certo ancora la povera regione di Salamanca; mentre profana la Francia, l'Inghilterra, la laida Italia. Là dove c'è il male sussiste il bene, incorrotto, e in realtà, più forte. Mentre là dove c'è il bene, tutto ciò che esso produce è male (sono naturalmente esclusi da questo discorso i paesi socialisti). È forse un vecchio dolore vinto da un nuovo dolore (con tutti i suoi atroci rimorsi) che ha fatto esplodere queste pagine poetiche di Piovene, in un libro di mestiere.

È uscita in queste settimane una rivista, il cui frontespizio è pieno di titoli: non so quale sia quello giusto. La copertina è bianca, con in mezzo un riquadro giallo: nella parte bianca, sopra, si legge il titolo «cultura antagonista», sotto, il titolo «frammenti»: nel riquadro giallo i titoli sono due «Zibaldone» e «Due»: nella costa del libro questi ultimi due sono i titoli scelti, ma nell'ultima pagina, dove si danno gli «estremi» del volume, il titolo pare essere decisamente «Zibaldone» (periodico di studio militante). Linguisticamente «cultura antagonista» è una definizione presa dalla terminologia sociologica, adottata dal marxismo, ormai in genere, e, prima, in particolare, dal marxismo gauchista. «Zibaldone» è naturalmente leopardiano (un particolare classicismo privilegiato, cioè indenne dalla cancrena classista). «Due» è preso dalle liste verbali neo-avanguardistiche, agnostiche, inestetiche, con riferimenti al gusto del «design» e della nuova tecnica d'impaginazione. «Frammenti», infine, è nuovamente tradizionale, leopardianamente classico-romantico.

Il direttore della rivista è Francesco Leonetti: che non ha per questo cessato di dirigere anche la rivista «Che fare»: la quale però, con l'aprile del 1973, ha cominciato una nuova serie, esclusivamente ideologica e politica (la letteratura è passata tutta nello «Zibaldone», come vedremo). «Che fare» si dichiara esplicitamente «Rivista

marxista-leninista di dibattito del Pc(ml)i», e si impernia – nel suo primo numero – su due blocchi scritti a più mani (qualcosa che sta tra il lavoro di *équipe* e il dibattito registrato): *Sulla storia dei comunisti in Italia* e *L'imperialismo oggi*.

Osservando bene queste due riviste, si viene alla conclusione che esse sono quasi completamente scritte da Leonetti, come in un romanzo di Wilcock: cioè tutto il tessuto connettivo è, per la precisione, dovuto a Leonetti, che, nella sua sete insaziabile di esaustività e ordine, pare non poter tollerare i vuoti, all'interno del «blocchi» in cui organizza la sua rivista, e si dà da fare, umilmente e testardamente, per riempirli.

Il lavoro ideologico del marxista-leninista Leonetti è definito dalla stessa complessità contraddittoria che determina il coacervo dei titoli qui sopra descritto. Egli (come il suo presente critico) proviene da quella che è *tout court* la cultura (anzi, egli e il suo presente critico sono stati compagni di scuola al liceo classico e all'università; e poi hanno lavorato insieme come condirettori, negli anni Cinquanta alla rivista «Officina»): parlo di una «cultura *tout court*», nel senso non interclassista, ma in quanto comprendente le contraddizioni della lotta di classe: esattamente come la realtà, che è *una*. Nella sua esperienza di lotta politica, tuttavia, Leonetti pian piano si è staccato da questa «unicità culturale» (a cui invece, probabilmente erroneamente, il suo critico si è mantenuto fedele): e ha fatto della «cultura antagonista» una realtà non prospettata o progettata o addirittura utopistica, ma una realtà concreta e operante. Divenuto così manicheo, di stretta osservanza marxista-leninista, è chiaro che poi Leonetti ha dovuto per lungo tempo pagare (col silenzio di scrittore) lo scotto a questa astrazione ideologica intesa come storia vivente e vissuta. Se la «cultura» non è unica, ma è talmente classista da dividersi rigidamente in due culture – quella capitalistica e

quella operaia – il problema che si pone a uno scrittore è: che fare? cioè: come scrivere?

L'ultimo libro di Leonetti *Tappeto volante* è uscito una decina d'anni fa: e, almeno nelle prime cento pagine, era stupendo: una delle scritture letterarie più alte e assolute dell'intero Novecento italiano. Poi, il silenzio. Come un figlio senza padre né madre, libidinosamente desideroso di padre e di madre, Leonetti si è messo a rincorrere dappertutto padri e madri, con un'angoscia che gliene faceva sempre scoprire di nuovi per primo, quando ancora erano assolute novità: così ha militato nei primi anni Sessanta con la neo-avanguardia (accettandone tutto, non solo i principi ideologici, che era naturale che a lui – e magari anche al suo critico – interessassero – ma anche tutti i più atroci prodotti che ne sono conseguiti): ma poi non appena scesero le meravigliose orde barbare del Sessantotto, ecco che egli si accorse che i padri e le madri, meravigliosamente copulanti, non erano i neo-avanguardisti, ma i gauchisti: li scoprì, per primo, o tra i primi, li capì, li reificò culturalmente, ne accettò tutto (non cercando, tuttavia, come hanno fatto ribaldamente gli altri neo-avanguardisti, di mescolare i propri stronzi esperimenti linguistici con Che Guevara, o prestando le loro bizzarrie tipografiche, appunto da «design» strettamente neo-capitalistico, ai giovani rivoluzionari).

Ora, che anche quei nuovi padri e madri si rivelano come delusori, e le loro copulazioni hanno perduto vigore e mistero, Leonetti non ha più nuovi padri e nuove madri da scegliere, e, contro la propria natura, resta fedele agli ultimi che si è trovato. La sua ansia di aver padri e madri lo può spingere a tutto, non ad accettare la restaurazione, questo è certo. Ed eccoci al punto di partenza. Ma la fedeltà di Leonetti a un'attività rivoluzionaria che implica una rivoluzione alle porte, lo costringe tuttora a credere fermamente a una duplicità della cultura: lo scrittore che

scrive per il capitalismo e i borghesi, e lo scrittore che scrive per la rivoluzione e gli operai. Non solo, ma accettando tutto dai gruppetti, Leonetti accetta anche il loro calvinismo, il loro moralismo che non conosce altro che doveri e utilità: quindi lo scrittore *deve accettare* la duplicità antagonistica della cultura, a patto, altrimenti, di essere un traditore della classe operaia.

Per chi – come uno scrittore – lavori in concreto, il problema dell'unicità o della duplicità della cultura non può che risolversi, appunto in concreto, in un problema di forma: che fare?, cioè: come scrivere? Leonetti ideologo risponde che il problema della «forma» è un problema della cultura capitalista. E quanto a formalismo – sempre sul piano della scrittura ideologica – egli si è fatto completamente sordo agli orrori formali dei suoi compagni di lotta. Accetta senza batter ciglio (e lui stesso magari adopera) parole come «rivoluzionarizzazione». Ciò fa parte delle regole del severissimo gioco. Leonetti ha tacitato, cioè, parte della sua coscienza: ha rinunciato all'esercizio pieno della sua critica. Nella sua bontà di figlio, di orfano, egli certo non si rende conto della bruttezza di questa sua azione: lo fa, son certo, in totale buona fede. L'orrore formale del linguaggio con cui si esprimono Brandirali, Di Marco o gli altri marxisti-leninisti con cui Leonetti lavora, non si esaurisce infatti in se stesso: non è formalistico. Va bene, la parola «rivoluzionarizzazione», fra le tante simili, si può anche usare, se è proprio insostituibile, necessaria, o fa parte di un «insieme» coerente. Purtroppo tale «orrore formale» è invece indice di un contenuto retorico, di una ricerca aprioristica di ortodossia e di ordine, di un odio razzista verso certe persone che per loro sfortuna sono «padroni», di una colpevole ingenuità e semplificazione ideologica. Leonetti non può non capirlo, tutto questo.

Nello «Zibaldone» c'è una sezione letteraria che è, appunto, un piccolo museo degli orrori: testi di Majori-

no, Di Marco, Vicinelli, Furci, un'ineffabile poesia di un pezzo grosso cinese, ministro della cultura, certo Kuo Mo-jo; fra tutto questo spiccano due ignobili paginette di Dario Fo.

Anche Leonetti ha pubblicato, in questa sezione, alcune sue pagine, e precisamente l'inizio di un romanzo a cui sta finalmente lavorando, *L'accampamento*.

«C'è una distesa di poltrone e di sedie ammucchiate, dinanzi alla porta rossa del cortile. Un militante nel suo giaccone abbastanza miserabile e sereno...»

Siamo su un'altra sfera. La lingua è di colpo cambiata. L'autore sa la sua «forma» e la domina. Eppure il mondo trattato è lo stesso che negli scritti ideologici. Si parla infatti di un gruppo di militanti marxisti-leninisti, che hanno una riunione nella loro sede cittadina al centro o alla periferia di Milano, e, riunendosi, si comportano in quel tipico misto di severità calvinista da club dei suicidi e di leggerezza giovanile piuttosto goliardica, che corregge, di fronte a un eventuale spettatore e davanti alla propria coscienza, quel tanto di eccessivamente «politicizzato» che si potrebbe sgradevolmente riconoscere in loro.

Dunque questi militanti, radunandosi, vedono che nel cortile del casamento dov'è la loro sede, c'è un camion pieno di sedie che degli operai stanno scaricando, e ammassando dentro la loro saletta. È un dono dei padroni. Una di quelle mosse «diaboliche» dei padroni – che il marxista-leninista sa così ben rintuzzare e smascherare – con cui i padroni cercano di sgonfiare lo spirito rivoluzionario e di integrare, in qualche modo, i rivoluzionari. Ma costoro non si lasceranno certo abbindolare da quel dono di comode sedie e poltrone!

Leonetti si scatena nel descrivere queste sedie. Ce n'è di tutti i tipi e di tutte le forme: ma questa loro diversità – ecco! – non è funzionale al *racconto politico*: le sedie, per quel che concerne tale racconto, potrebbero essere tutte uguali: tutte brutte o tutte belle; tutte eleganti o

tutte pacchiane, ecc. La diversità delle sedie è un motivo che in realtà è funzionale alla *forma del racconto*, cioè al vero racconto. Si tratta di un *excursus* che è strutturale sì, ma in un senso infinitamente più largo di quanto sia consentito dalla ideologia politica rivoluzionario-utilitaristica del marxismo-leninismo italiano. Leonetti «si diverte» a descrivere queste sedie: ma il suo divertimento non è quello un po' losco degli altri militanti: esso è franco e leggero, di un'estrema eleganza. L'antico Leonetti delle poesie (le bellissime poesie degli anni Cinquanta) con le sue movenze esiodee di uomo affascinato dalla compiutezza artigiana, dal lavoro manuale, dalla precisione mescolata al mistero, sembra risorto, più stringente e ispirato che mai: sotto la cenere della neo-avanguardia e della rivoluzione gauchista continuavano ad ardere le braci della vecchia cultura e della vecchia realtà. Che non solo sono uniche, ma sono vissute una volta per sempre. Non voglio suggerire a Leonetti la possibilità di un ritorno, di nessun genere: né quello fatalistico della accettazione della realtà così com'è, né quello alle posizioni revisionistiche (di cui non si può tuttavia negare oggi il pessimistico realismo). Voglio solo dire che le contraddizioni contenute in quella unica realtà politica e culturale in cui effettivamente viviamo, vanno vissute e sofferte, anche attraverso il compromesso e la vergogna, magari: perché tutto è meglio che tacitarle. E l'astratta divisione delle culture e delle forme ricalcata su una astratta opposizione delle classi, è appunto uno dei modi per tacitare tali contraddizioni.

Apro la finestra di vecchio legno, con dei complicati chiavistelli, e mi appare una calle, con l'acqua verde, le case rosse intorno, piccole, lavorate come oggetti, i cortili interni circondati da tetti e comignoli. Una campana suona con foga; e appena smette, eccone una altra più lontana, come di latta, che rintocca disperatamente, a distesa. Sul piccolo marciapiede della calle, oltre la gradinata di un ponticello passano due donne, una ancora giovane, e una vecchia che si appoggia al bastone. Vanno a messa, certamente, oppure in visita mattutina a qualche signora amica, dove le attende il caffè, o un liquore dolce. Degli uomini parlano a bassa voce fra loro sulla tolda di una piccola barca, nuova, gialla, ammassata con delle altre lungo la riva di pietra. Ecco una terza campana, più lontana ancora, e più solenne, mista ad altre campane. È domenica mattina: non c'è dubbio, la Chiesa chiama con accenti severi, mentre la gente è stranamente leggera e lieta, senza mostrarlo. Un ardente sole settembrino che già più non scalda sembra tutto assorbire e rendere silenzioso nella sua luce... Ecco, ecco, due piccoli soldati che scendono i gradini del ponte... tre ragazzi con delle magliette molto colorate e i capelli tosati che camminano con malcelato fervore... Un gruppo di donne con un bambino, su cui si chinano tutte...

Verso questi miei simili che vivono una giornata di vita piccolo-borghese di un'epoca finita per sempre, an-

che se durata solo fino a pochi anni fa, io provo un sentimento forte, intenso, carico di espressività.

La loro vita mi appare misteriosa, sì, come quella di un popolo defunto in millenni remoti, oppure come quella di un popolo di formiche, di castori. Nel tempo stesso, mi è profondamente familiare. C'è, tra me e loro, una complicità, o un'alleanza, o un patto, che mi ha legato ad essi dalla nascita, obbligatoriamente, come il battesimo lega a una chiesa: se le parole precise di questo patto, sono andate perdute, resta la certezza di averle sapute e un vago ricordo, che è tutto. Tuttavia l'immensa quantità di cose in comune – sentimenti, necessità, abitudini, convinzioni – aparendomi in loro, mi si presenta come dotata di un altro spirito, che mai io possiederò in quella sua interezza che spiega totalmente la vita: tutt'al più potrei esprimerlo. Sono infatti scrittore: e questo rapporto di nostalgia per la intensità, la completezza, la purezza della vita – che si manifesta solo nelle vite altrui, sia in quelle tragiche che in quelle ridicole, sia in quelle povere che in quelle ricche – è il rapporto che mi permette di esprimerla. O, meglio, che mi *ha permesso* di esprimerla. Per molti anni, per quasi un'intera esistenza, il mio rapporto con gli uomini è stato dominato da questa idea rispettosa e sgomenta della loro necessità, al di là del male e del bene. La condizione era quella piccolo-borghese, sovrapposta ingiustamente sopra una condizione popolare. Ma ne nasceva un tutto, di cui faceva parte anche la lotta degli sfruttati contro gli sfruttatori, di una cultura potenziale contro la cultura reale.

Sapevo, certo, che, nell'orbita del potere, i piccolo-borghesi erano nell'enorme maggioranza dei teppisti, delle persone che non avevano interesse per niente, dei conformisti criminali, dei potenziali fascisti: questo in quanto piccolo-borghesi. In essi sussisteva, però, l'altra natura, quella della classe da cui erano appena provenu-

ti, o da cui si andavano formando, e che costituiva la maggioranza della nazione.

Ora, in pochi anni, tutto è cambiato. Il piccolo-borghese non solo si è definitivamente distinto dalla classe popolare – prevalentemente contadina – da cui proveniva, ma, fornito di mezzi come nessuna classe privilegiata ha mai posseduto nella storia, ha cominciato, ottenendo immediatamente clamorosi risultati, a borghesizzare l'intera nazione. Resta, attaccata allo stupendo passato, con tutte le sue ingiustizie, qualche piccola isola, come questa Venezia di una domenica mattina.

Le caratteristiche «negative», «nere», del piccolo-borghese, si sono stabilizzate una volta per sempre: hanno perso la loro barbarie (o tendono a perderla), ma sostanzialmente sono le stesse: teppismo, ferocia, disinteresse per ogni cosa, paura, conformismo, volgarità. Nulla è più ormai al di fuori di questo. Dunque il rapporto di uno scrittore con gli altri uomini non può che essere radicalmente mutato. Ciò che rende ancora misteriosa l'esistenza umana è solo la sua volontà collettiva, con le sue scelte, riguardanti soprattutto il futuro. Ma questo non basta a far amare gli uomini, a far provare verso di essi quello slancio di innamorata curiosità, che, mista al terrore, spingeva uno scrittore a scrivere: cioè a descrivere.

Leggo con infinito stupore un libro scritto sessantasettanta anni fa in Russia, *Il demone meschino* di Sologub. Trattandosi di un vero e proprio capolavoro, tutte le considerazioni che potrei fare oggi leggendo un romanzo «di una volta», sono rese da esso immensamente più significative ed emozionanti. Sologub parla della vita di una città (che egli chiama «la nostra città»), e una vicenda dei suoi abitanti, imperniata intorno alla storia «comica» di un professore di ginnasio, Peredonov. Peredonov è uno di quei pazzi – che si trovano anche in Dostoevskij – studiati e descritti prima della psicanalisi: si tratta di un paranoico, afflitto da mania di persecuzio-

ne (che lo porterà ad ammazzare arbitrariamente uno dei suoi amici, il più stupido e innocuo): egli è un teppista, che non ha interesse per niente, un conformista così miserabile che giunge a fare la spia e a scrivere delle denunce anonime con la stessa facilità con cui imbratta e distrugge gli oggetti della padrona di casa, per pura volgarità. Come personaggio e come caso patologico, Peredonov interessa però meno che come simbolo. In esso è sintetizzato espressivamente tutto ciò che caratterizza un piccolo-borghese: e, poiché nel libro è detto ripetutamente che in gioventù egli ha letto le opere proibite, i testi rivoluzionari, come simbolo egli comprende in sé anche il piccolo-borghese di sinistra (Peredonov è stato costretto dalla sua paranoia a diventare reazionario: ma avrebbe potuto benissimo, restando quello che era, proseguire per la strada della contestazione alla società borghese zarista). Intorno a Peredonov si muove un mondo di uomini e donne in tutto simili a lui. È inconcepibile che si possa aver scritto un romanzo così crudele, dove, almeno per la prima metà, nessuno e niente si salva. Come ha potuto Sologub, che è un uomo così delicato, scrivere così spietatamente una storia simile? Ha potuto farlo perché egli aveva, con l'insieme degli uomini, un rapporto come quello che ho descritto qui sopra, dominato dal rispetto e dalla necessità, che ne assicurano una eterna freschezza. Sologub vuole fare un romanzo «comico»: e ci riesce, non c'è dubbio. Ci riesce perché prova un profondo piacere espressivo nell'usare i canoni di quel particolare umorismo che è l'umorismo russo, per «descrivere» i suoi personaggi e le loro azioni. È incantevole il modo con cui egli presenta i personaggi man mano che viene il loro turno. Alle volte il succedersi di questi turni è addirittura meccanico (come nella serie di visite che Peredonov va a fare ai pezzi grossi, per ingraziarseli, pronto a qualsiasi bassezza): teoricamente sembrerebbe insostenibile inserire nel racconto una dopo

l'altra tutte queste scene che cominciano invariabilmente con la descrizione del personaggio e dell'ambiente che appaiono agli occhi di Peredonov e del lettore. Eppure Sologub ci riesce, con la massima facilità. Vuol dire che il suo rapporto con quelle persone è sempre pieno, intenso, carico di espressività. La vita – anche se vissuta dalla classe privilegiata di quella città russa di provincia in modo così miserabile – è trionfale. Infatti il fondo su cui questi piccoli mostri piccolo-borghesi si muovono è un fondo innocente: da una parte la natura, coi suoi soli e le sue piogge (sempre mirabilmente descritti, in due parole), e dall'altra quell'entità non detta, oscura, immensa che è il popolo. L'innocenza della natura e del popolo riesce a infiltrarsi fin dentro il cuore di quella piccola società che esprime il potere locale, descritta da Sologub: riesce a infiltrarsi attraverso la presenza dei ragazzi. I figli dei mostri sono degli angeli. Lo sono tutti, per partito preso. Essi, al contrario degli adulti, sono rispettosi, pieni di interesse per ogni cosa, intelligenti, razionali, ingenui, capaci di rivolta, freschi, allegri: e belli anche fisicamente. La lucidità e la spietatezza, con cui i ginnasiali giudicano gli adulti, non li priva della loro illusione sulla vita come un insieme di realtà positive e di valori. Il rapporto di Sologub con gli uomini – quel rapporto che gli permette di descriverli – è simboleggiato, nella sua purezza, dal rapporto coi ragazzi, coi «ginnasiali» (che Peredonov si diverte a far frustare, andando a spiare ai loro genitori malefatte inesistenti). Ai ragazzi Sologub concede una parte minima del suo romanzo, in pratica si limita a nominarli e riferire su loro delle notizie: non li descrive mai (eccetto uno, come dirò): sono un puro termine di paragone, una ontologia lucente di «allegri occhi». Il loro motivo viene introdotto nelle prime pagine, quando un quattordicenne ginnasiale, fratello di una delle pretendenti di Peredonov, *viene notato* (ma la cosa, subito, non stupisce, perché nei romanzi

russi i ragazzi *sono notati* abitualmente, là dove nella narrativa occidentale – a meno che non siano protagonisti – sono completamente rimossi): finché, tale motivo, esplode in Šaša. Un'amica della concubina di Peredonov (e che l'aiuta nelle sue manovre – il motivo comico del libro – per farsi sposare) di punto in bianco, per un puro arbitrio che resterà senza spiegazione, dice che nel ginnasio c'è un certo Šaša, il quale è in realtà una donna travestita da ragazzo. Questa follia non sembra tale né a Peredonov né agli altri suoi simili. Non c'è dubbio che nel ripugnante eros di Peredonov ci sono molti resti di omosessualità repressa, quella delle SS, quella della polizia, ecc.: e del resto il fondo di tutto questo ambiente piccolo-borghese è pieno di una barbarie ancora recente. La notizia arbitraria sulla presunta natura femminile di Šaša, fa nascere la «seconda storia» del romanzo.

Ci sono tre sorelle, tra le pretendenti alla mano dello scapolo Peredonov: si tratta di tre ragazze, e quindi di tre personaggi appartenenti all'ontologia felice e positiva dell'universo stilistico del libro. Esse sono eternamente allegre, di una meravigliosa allegria enunciata e non spiegata. Lo sono, e basta. Una di queste tre sorelle, Ljudmila, si incuriosisce di Šaša, vuole andare a vederlo, e tutta elegante, esageratamente profumata, col suo ombrellino, va a trovarlo presso la vecchia che lo tiene a pensione. Scoppia subito un violento, impossibile, arbitrario amore tra questa ragazza quasi ventenne, e l'adolescentino completamente innocente: l'eros si scatena senza giungere a nessun compimento. E il corpo narrativo, che lo contiene, si inserisce di forza – con tutto il carico della sua cultura decadente, raffinata – nel corpo principale del romanzo, che quanto a cultura è classicamente russo: appartiene cioè tradizionalmente a un'area in cui si sono potuti scrivere romanzi come questo fino a un periodo molto più tardo, rispetto alla coeva narrativa europea (Babel', Platonov, fino a Bulgakov).

I personaggi piccolo-borghesi di Sologub non possiedono l'umorismo che caratterizza il loro creatore. L'hanno appena perduto. Lo rinnegano, anzi, probabilmente, come tipico di quell'universo povero e contadino da cui si sono appena distinti. Si tratta di una vera e propria abiura. Il loro riso, per essi, non ha senso se non offende qualcuno o qualcosa; o se non è ghignante esibizione della propria superiorità. L'umorismo che invece Sologub adotta ancora con tanta felicità sua e del lettore è appunto quello povero e contadino: non prende in giro e non offende nulla. È semplicemente buon umore e trasporto verso gli altri, anche i volgari e i malvagi. Nelle descrizioni del teppismo e dell'ignoranza degli eroi di Sologub, prevale, sul senso letterale, una felicità che ne condiziona il giudizio. È vero del resto che quegli eroi sono ancora pervasi da una barbarie recente, che ogni tanto li ritrascina indietro, in un mondo dove essi erano infinitamente migliori, tuttavia è proprio nelle caratteristiche formali dell'umorismo di Sologub che essi vengono liberati dal giudizio morale che grava su di loro.

L'umorismo cattolico, o, prima di tutto, protestante, che si è formato come «mezzo espressivo» nel momento in cui la borghesia occidentale diventa la borghesia moderna, nel Seicento – il Cervantes, Shakespeare, Ariosto sono i modelli primi e ancora puri – non ha avuto mai la leggerezza meravigliosa ed evangelica di quello russo. Qui, il mondo contadino si è protratto nella sua totalità infinitamente più a lungo. Probabilmente, anzi, in potenza, nella Russia di oggi è ancora possibile un romanzo come quello di Sologub, perché la Rivoluzione ha preservato l'universo arcaico dalla borghesizzazione, e dal suo umorismo privo di felicità.

Alla fine del libro, nessuno di questi personaggi orrendi riesce antipatico: Sologub è riuscito a compiere il miracolo di guardare lucidamente e spietatamente una realtà odiosa senza odiarla.

Probabilmente, per tornare ai giorni nostri, questo miracolo è forse ancora parzialmente possibile: ma non descrivendo, però, i piccoli borghesi integrati, quelli dell'enorme maggioranza: il loro fascismo si è in realtà smussato in una forma di edonismo consumistico che li ha staccati per sempre da ogni epoca precedente; e i fascisti dichiarati sono dei turpi fossili. Il miracolo di Sologub si può forse ottenere descrivendo dei piccoli borghesi di sinistra, rivoluzionari: sono essi, in realtà, spesso, a essere teppisti, volgari, ignoranti, ricattatori; privi di umorismo, fanatici in superficie, cinici e simulatori nel profondo, come i personaggi di Sologub: ad avere cioè intatte tutte le caratteristiche della vecchia borghesia, dato che essi si oppongono a quella moderna e attuale, rifiutandola, almeno teoricamente. Ma, malgrado questo, è proprio tra essi che si possono trovare dei personaggi odiosi da descrivere senza odio, come ha fatto Sologub. Solo che intorno ad essi, purtroppo, manca un universo che non sia quello loro, particolare. Bisogna essere affascinati e innamorati di *tutti* gli uomini, per sceglierne una parte e condannarne un'altra.

Ho già avuto occasione di dire, a proposito di un libriccino di storie Zen pubblicato da Adelphi, che conosco male le religioni orientali, specie quella indiana, di cui molti in questi anni possiedono qualche nozione, se queste religioni hanno avuto un momento di moda specie tra i giovani. Dicevo di non amare allargamenti culturali di carattere sottoculturale, e che una infarinatura dovuta alla conoscenza di qualche opera divulgativa o di qualche testo tradotto mi pareva una degradazione. Ciò non toglie che il mio interesse per la «storia delle religioni» (a questo proposito segnalo al lettore la mia ultima lettura, un legnoso ma notevole volume del marxista George Thomson su *I primi filosofi*, pubblicato da Vallecchi), mi spinga ogni tanto a leggere anche opere di carattere direttamente religioso.

Ananda Coomaraswamy che ha scritto una specie di sinossi dell'induismo e del buddismo è infatti uno storico (soprattutto dell'arte religiosa indù), ma è *anche un credente*. La sua sinossi è dunque apostolica. Egli si rivolge con grande cura al lettore occidentale, riferendosi con precisione filologica ai testi di cui cita parole, frasi o frammenti, dandone anche sempre, tra parentesi, il testo in lingua originale; non solo, ma fornendo anche l'analogo concetto in quella lingua universale della filosofia che è il greco di Platone, oppure addirittura citando testi mistici occidentali (esprimenti sempre analoghi

concetti, soprattutto Meister Eckhart, e, con grande pertinenza, il Dante del *Purgatorio* e del *Paradiso*). L'educazione inglese di Ananda Coomaraswamy gli consente di avere quel distacco dalla materia (in cui peraltro crede) e quella capacità di chiarezza sintetica e razionale, il cui risultato è di compendiare in un libriccino di 170 pagine stampate larghe, millenni di pensiero religioso.

Ciò che mi ha colpito forse più di tutto in questo straordinario compendio (che mi ha molto emozionato) è un elemento finora trascurato della filosofia indiana, cioè il suo momento pragmatico che è invece conosciuto a fondo e capito ancora più a fondo: così a fondo da risultare addirittura «behavioristico»! Certe affermazioni dei testi religiosi indiani coincidono perfettamente con certe affermazioni del «behaviorismo» (a proposito di cui consiglio, ancora, al lettore un esemplare irritante e affascinante, *Oltre la libertà e la dignità*, di B.F. Skinner, Mondadori).

Scelgo a caso alcuni passi: «Si può affermare che tra le mentalità ingenuie che si identificano con i loro *accidenti*, il Buddha avrebbe incluso Cartesio con il suo *cogito ergo sum*» (sono in quanto individuo); «Quel che noi chiamiamo la nostra *coscienza* non è altro che un processo mentale; il suo contenuto cambia di giorno in giorno ed è sottomesso, né più né meno come la realtà corporea, al determinismo causale...»; come afferma Plutarco: «nessuno continua a essere una persona, nessuno è una determinata persona...»; «Essendo l'individualità empirica un semplice *processo*...»; «Questo corpo non è *mio*, ma il risultato di azioni passate». Ed ecco una frase che potrebbe essere scritta direttamente dal «behaviorista oltranzista» Skinner: «L'individualità è connessa alla coscienza e la coscienza non è un'essenza, ma passione; non è attività, ma un susseguirsi di reazioni in cui *noi* – che non abbiamo il potere di essere

ciò che vogliamo e quando lo vogliamo – siamo fatalmente implicati».

È *his fretus*, da questo punto (il punto in cui il praticismo occidentale si ferma), che il pensiero indiano crea la religione. Un «io» inesistente, consistente in un «fascio di reazioni» all'ambiente, è razionalmente un moncone. Ora le religioni sono tutte profondamente razionali: e i pensatori indiani delle origini non si son dunque fermati a quel «moncone» e hanno cercato di integrarlo in un tutto più sensato. Ne è nato quell'enorme, complicato (ma in fondo semplice) sistema che è l'induismo. Il Sé che è tutto, ma non sa cosa è perché non è qualcosa, il suo convivere reale con il nostro Sé irreale; la vita intesa come risveglio alla sua realtà ecc. E tutta la serie di miti simbolici che da questa nozione immensamente proliferatrice può nascere.

Ma, da occidentale viziato (benché, ripeto, molto emozionato dalla bellezza e verità del mito) ciò che mi ha più attratto sono state ancora delle conclusioni pratiche. Primo: il rapporto del «Risvegliato» – cioè dell'uomo che giunge alla conoscenza del Sé reale – con l'etica. Cito in proposito altri passi: «Le norme della *mera* morale, così come vengono spesso chiamate – *mera* perché, sebbene sia indispensabile al raggiungimento del fine supremo dell'uomo, non è in se stessa un fine, ma soltanto un mezzo...»; «La perfezione è qualcosa di più dell'innocenza dei fanciulli; occorre sapere cosa sono la follia e la saggezza, il bene e il male, e sapere poi anche come disfarsi di queste due nozioni: essere *retti senza essere virtuosi*, essere cioè *amoralmente morali*». (Com'è rozzo il cristianesimo occidentale, al confronto!)

Secondo: il rapporto del Risvegliato con la società. La filosofia indiana (e quindi anche il contenuto di questo libretto rusconiano) è sempre apparsa una filosofia politicamente reazionaria, conservatrice cioè di un potere monarchico o feudale. Anche le recenti conversioni

hippy (sottoculturali: li ho visti coi miei occhi questi «convertiti» a Kabul e a Katmandu) pongono l'accento della sovversione al potere capitalistico in una forma di oltranzismo che riesuma come contraddittoria una religione di Stato irrimediabilmente e quindi scandalosamente arcaica.

In realtà il reazionarismo della religione indù è un errore di ottica, come osserva Ananda Coomaraswamy. E ha ragione: la Chiesa cattolica non era reazionaria nel Medioevo. La cultura del feudatario e quella del contadino erano la stessa cultura. Se posso ripeterlo ancora una volta, la rassegnazione non ha niente da invidiare alla rivolta, naturalmente in una società sostanzialmente non contraddittoria: dove il figlio assume il ruolo del padre, e la obbedienza che – nelle società antiche – porta a questo, è suprema dignità. L'assimilazione al padre e la riassunzione dei suoi doveri, che divengono così ereditari, è la causa prima della divisione della società in caste, secondo il credente Ananda Coomaraswamy. Certo non lo è unicamente, ma che importa? Chi pativa e viveva questa forma arcaica di «divisione del lavoro» ci credeva fermamente e l'accettava: un «universo umano» conta solo visto dal suo interno. Inoltre, dal testo di Ananda Coomaraswamy, veniamo a sapere una cosa sorprendente. Non è vero che un individuo sia legato alla sua casta dalla vita alla morte. Egli può uscire da questo determinismo sociale – che a noi sembra così imperdonabilmente ingiusto – attraverso il «risveglio». Il Risvegliato, che giunge al quarto e ultimo grado di conoscenza, cioè all'apatia e alla morte in vita, e vive assolutamente privo di tutto, può provenire dalla casta dei regnanti o dei sacerdoti, ma può provenire anche dalla casta dei paria. Ciò che dà uguaglianza e libertà è la santità, cioè la liberazione dalla coscienza del bene e del male, e l'abbandono non solo dei beni della vita, ma anche del rituale religioso *e della stessa teologia!* Il supremo inse-

gnamento (per noi) della religione indiana è infatti il seguente: «Una Chiesa o una società che non fornisca i mezzi per svincolarsi dalle sue proprie istituzioni, che impedisca ai suoi membri di liberarsi da essa, riduce a nulla la sua suprema ragione di essere».

Ho scritto queste note *en anarchiste*, ma non senza progettazione. Il libretto sull'induismo e il buddismo è pubblicato infatti da Rusconi. Questo editore ha pochi anni di vita (circa due, credo), ma già i suoi elenchi di libri pubblicati sono molti, sotto i cartelli segnaletici di varie collane. Nella collana di narrativa e di poesia, Rusconi è abbastanza eclettico, non si formalizza troppo: e nel suo piano generale consistente nel fornire i testi di una nuova, grossa «letteratura di destra», cerca di *corrompere* anche autori non di destra, secondo la tattica tradizionale delle «aperture» verso i due corni estremi. Molto più coerente, se non fazioso, Rusconi appare nelle varie collane di saggistica, e specialmente in questa, «Problemi attuali», in cui è uscito il volumetto di Ananda Coomaraswamy (da Bernanos a Lévi-Strauss, da Jean Daniélou a Giuseppe Prezzolini, fino all'abominevole Armando Plebe – il povero Noventa sta a fare da paravento, pagando così lo scotto alla sua ambiguità un po' troppo conclamata).

Adesso Rusconi ha aggiunto alla sua attività di editore una nuova attività di produttore cinematografico, nel momento stesso in cui si sta impadronendo delle testate di alcuni giornali già di destra. Alle sue spalle, si dice, ci sono il petroliere Monti e la Cia. Si tratta dunque della più grande operazione culturale di destra che si sia mai avuta in Italia. Da qui lo scandalo. E la necessità di una nuova lotta per gli intellettuali di sinistra, reduci dalle glorie degli anni Cinquanta, dagli idilli degli anni Sessanta, e dai disastri degli anni Settanta. Non c'è dubbio che Monti sia fascista, nel senso *anche* tradizionale della parola. Si può dire lo stesso della Cia e di Rusconi con lo

staff dei suoi collaboratori? Non credo, magari anche malgrado loro. Il fascismo classico è per sua natura conservatore: ha la retorica dei buoni sentimenti e del passato, ha la mania del cosiddetto ordine ecc. La cultura che Rusconi propone attraverso la sua grandiosa operazione non è conservatrice, se non in falsetto: essa finge di esserlo. In effetti essa non può nascondere il suo totale cinismo, il suo aristocratico disprezzo per i sentimenti di un arcaico perbenismo e per un passato meschinamente nazionale (essa è internazionale, ormai, sia per formazione che per finalità). Quanto all'ordine, questa nuova cultura, che è in realtà quella dell'edonismo della cultura di massa, si accinge a fare piazza pulita dell'intero universo dell'ordine difeso dal fascismo. Non si fa scrupoli; qualunque cosa essa debba sacrificare a questa distruzione la sacrifica. Prima di tutto, a farne le spese, non con le parole ma coi fatti, è la Chiesa e la religione (la cultura di Rusconi non ha alcun reale interesse per operette religiose come quella di Ananda Coomaraswamy!). Presentandosi sotto spoglie tradizionali, tale nuova cultura di destra, ci costringe a inscenare una lotta antifascista così miserabilmente vecchia da sembrare un malinconico balletto di burattini. Marx e Engels hanno scritto le loro opere nel cuore dell'Ottocento, Lenin a cavallo tra i due secoli: è morto cinquant'anni fa. È un intellettuale come me a essere ormai, oggettivamente, un conservatore! Io infatti, come i miei colleghi, sono ancora legato alle idee nate ed espresse più di un secolo fa. La cultura organizzata e imposta dall'operazione Rusconi è invece tutta lanciata verso il futuro, in un totale agnosticismo rispetto ad ogni valore e in un totale cinismo *reale* verso l'intera storia passata. Ridurre l'opposizione a Rusconi ai termini di una lotta antifascista significa perdere aprioristicamente, e per di più in modo ridicolo. Il fascismo di Rusconi è una maschera la cui estrema e irrilevante corrispondenza con alcuni elemen-

ti sopravvissuti di realtà (il teppismo e la volgarità fascista, coperti dal perbenismo e dall'aristocraticità culturale) non deve costringere gli intellettuali democratici (comunisti, gauchisti ed anarchici) a combattere una battaglia ritardata.

Tonino Guerra ha messo per iscritto una storia inventata ed elaborata con Fellini su comuni ricordi d'infanzia e di giovinezza. Assumendosi la parte dell'estensore del testo, Guerra ha deciso subito onestamente di non venir meno alla tradizione dello *script*, cioè di non fingere che il lettore di tale testo sia quello che si suppone essere il lettore di letteratura: e di accettare invece come lettore un uomo più semplice e quasi illetterato: quello che andrà a vedere il film. Da ciò nasce quel curioso soggetto narrante tipico degli *scripts*, appunto, che non è un «io» né un «egli» tradizionali, ma un «noi» assolutamente ignoto alla tradizione letteraria. È, se mai ve ne fu, un plurale simpatetico (esattamente il contrario di quello che usa il Papa): un «noi» in cui l'autore (Tonino Guerra con Federico Fellini), in una specie di aprioristico e bonario *embrassons-nous* assume anche il lettore, o, meglio, un gran numero di lettori, e così, eccoci tutti insieme, che assistiamo allo svolgersi della storia, che par nascere dalla nostra attenzione e dal nostro interesse – se non addirittura dalla nostra memoria (quasicché avessimo tutti passato infanzia e giovinezza nel «Borgo» di Guerra e Fellini). Un personaggio lo «vediamo», o poco più avanti, lo «ritroviamo»; di un altro personaggio, alcune caratteristiche le «abbiamo già viste» ecc. ecc. Il titolo *Amarcord* andrebbe meglio allargato in «Asarcurdem» (non: «Mi ricordo», ma: «Ci ricordiamo»). A legare l'autore al lettore in quanto

futuro spettatore, tuttavia, non è solo il pronome grammaticale: è la volontà stessa dell'autore che si autodestituisce dal proprio incarico di informatore onnisciente e chiama il lettore-spettatore alla gestione del racconto. Non si tratta però di un esperimento democratico di gestione collettiva dal basso: no. La letteratura è sempre aristocratica. Si tratta semplicemente di una violenza esercitata dall'autore sul lettore. Guerra e Fellini, cioè, disarmano il loro lettore imponendogli, come comune, una universale visione dell'esistenza e una unica possibile versione delle cose. Preso alla sprovvista il lettore (tutti i lettori sono ingenui) sta subito al gioco: si lascia disarmare come un bambino, e contraccambia le pacche sulle spalle e l'allegria un po' nefanda da scampagnata vagamente blasfema con cui gli autori lo incantano e lo ricattano. Così plagiato, il lettore (con un certo disgusto che egli però non approfondisce, un po' per non dispiacere ad anfitrioni così gentili e ospitali, un po' per vedere – ingenuamente – come le cose andranno a parare) finge di esser convinto di aver passato le prime esperienze della vita in quel Borgo romagnolo di Guerra e Fellini, di aver conosciuto quella buona gente, e di esprimere su loro lo stesso giudizio: un giudizio sospeso, tra una bonarietà da sacrestia e un ghigno da casa dello studente.

Procedendo con la lettura, però, ci si accorge che tale giudizio – com'era lecito sospettare – non è qualsiasi: il suo restare sospeso è privo di livelli, come se ogni uomo valesse cinicamente ogni altro uomo e ogni condizione umana valesse cinicamente ogni altra condizione umana (perché no, del resto?), non è dovuto al qualunqueismo ma a una disposizione verso la realtà che, della realtà, coglie prima di tutto il momento enigmatico che sospende e livella ogni cosa, appunto nella sostanziale impossibilità di ogni interpretazione. L'umanità e la storia sono fenomenologia pura.

Sotto questa luce enigmatica, succede così che i fatti

del racconto del Borgo non siano aneddotici se non in primo grado, e i personaggi non siano delle macchiette che esteriormente. Ma cosa c'è dietro l'aneddoto e la macchietta paesana o provinciale? C'è, non la storia ma il nulla. L'enigmaticità davanti a cui si blocca il giudizio storico, morale, sociale, è una forma incondita e cristallizzata di religiosità che non trova altro sbocco che nel non detto «scacco del nulla». Ora, però, Fellini ha il terrore della serietà del nulla in quanto forma primaria e sia pur rozza di religione, cioè di tragicità. La sua educazione sentimentale (appunto in quel natio borgo così poco selvaggio, in quell'orrendo fondiglio piccolo-borghese) implica prima di tutto la paura dei sentimenti e ancor più della loro esprimibilità. Se il sentimento primo di Fellini è dunque l'enigmaticità di un mondo fondato sul nulla e vivente di apparizioni, egli deve, per ragioni sociali, prima di ogni cosa, nascondere questo sentimento, cioè mistificarlo. Ecco dunque che, non appena accenna a rivelarsi, a scoprirsi, esso viene immediatamente corretto: da che cosa? Dal riso. Dal riso, dico, non dall'umorismo. Fellini ambisce al comico (e Guerra è costretto, in questo, a tenergli bordoncino). Ma si tratta di un riso stridulo, che spesso ha stecche infernali. Un riso nervoso, quello che hanno le puttane quando si parla di cose sporche, o un masochista quando si parla di fruste: un riso cioè che distacca e distingue, che rimuove e ristabilisce le distanze. Un patetico e un po' agghiacciante riso di difesa. Così come la tragicità del nulla percorso da gravi teofanie deve essere corretta dal riso, il riso, a sua volta, deve correggere la propria sgradevolezza psicologica: questa seconda correzione viene ottenuta ricorrendo alla convenzione umoristica. Il cerchio si chiude: l'aneddoto e la macchietta (falsi) sono guardati con l'allegria (falsa) con cui la tradizione e il senso comune vuole li si guardino.

In conclusione Fellini si trova con ben poco in mano:

la vita di un Borgo, da una primavera all'altra, coi suoi piccoli personaggi appartenenti all'infima borghesia o a un popolo provinciale più che agreste o pre-industriale. Qualche grosso personaggio appare, ma come visto dagli umili. Se io fossi un produttore non farei fare a nessuno un film da questo racconto. Ne temerei, credo giustamente, un anacronistico revival neorealistico, in cui ci si limitasse a promuovere il motto zavattiniano «I poveri sono matti» in «I piccoli borghesi sono matti». Cosa non priva di suggestione, ma quattriduana.

Sapendo però che il regista del film sarà Fellini, la previsione dell'opera in cui quest'opera scritta vuole trasformarsi, è obbligata. Intanto, è certo che, malgrado il riso che corregge la tragicità che corregge la banalità dell'esistenza provinciale, e che a sua volta è corretto da una convenzione umoristica solidale con quella banalità, Fellini non avrà la minima esitazione ad essere estremista nel realizzare tutti quei suoi piccoli personaggi da poesia dialettale di farmacista di paese, in volgari, atroci, ripugnanti mostri, veri e propri monconi umani, privi del bene dell'intelletto. La totale mancanza di umanità – completamente atrofizzata – riporterà la materia imbellettata del racconto alla sua originaria tragicità.

Questo ritorno alla tragicità – è da supporre – come già nel libro si intravede – darà, sia pure molto indirettamente, la possibilità ai sentimenti denegati di riflettersi sulle cose. E l'Italia fascista del resto ha già nel libro quella meravigliosa, irripetibile bellezza contadina che si intravede nello stupendo *Un po' di febbre* di Sandro Penna; oppure – addirittura – può risultare analoga alla Russia zarista col suo fondo di struggente purezza che sta – irrelato – dietro la folla dei personaggi atroci del *Demone meschino* di Sologub.

Resta da chiedersi – scorrendo e ipotizzando oltre il libro – come questa «realizzazione» redentrica – capace cioè di trasformare un piccolo mondo pascoliano post-

datato all'epoca fascista — possa avvenire. È semplice. Fellini ha già la sua formula, che è la seguente: considerare la realtà nel suo insieme come inesprimibile e irrappresentabile; sceglierne dunque una parte, un elemento, una forma, una riduzione; fare in modo che questo «campione» di realtà (che non può non conservarne la sostanza enigmatica) sia il più vicino possibile all'idea comune, pubblica, addirittura convenzionale; su questa fetta di realtà ridotta e convenzionale operare (è il momento essenziale) una dilatazione semantica e formale eccessiva senza riserve; presentare questo pezzettino o frangia di realtà, dilatata in una gigantografia che ne trasforma il senso, a uno spettatore che: *a*) resta sconvolto di fronte alla sua espressionistica enormità, *b*) ne riconosce il valore corrente e familiare.

In *Roma*, che è il suo capolavoro, Fellini ha fatto tutto questo, e gli è riuscito meglio che negli altri film perché ha avuto il coraggio di distruggere anche l'ultimo elemento non irrisorio, irrilevante o minimo della realtà, cioè il personaggio. Il pulviscolo di personaggi che gli rimane sono appunto delle piccole ombre della vita, dei paria esistenziali, dei palloncini che egli può dilatare come dirigibili, senza incontrare resistenza alcuna. Lo stupendo giovane della piazza della pizzeria di *Roma*, con la retina in testa (a m'arcord!) non risulterà certo superiore a Scurèza di Corpolò col berrettino da motociclista con la visiera all'indietro; né la sequenza del passaggio del «Rex» ha l'aria di aver qualcosa da invidiare a quella dell'autostrada in *Roma* (che ricordiamo come un evento di una realtà accaduta in sogno, piuttosto che come un pezzo di cinema). I critici non mi pare si siano accorti dell'eccezionale bellezza di *Roma* (va bene, con due o tre sequenze infelici). Tanto peggio per loro. Rivelano, al di fuori del film, la stessa brutale immaturità e la stessa debolezza spregevole (che pure non si può non perdonare) dei personaggi che si trovano dentro il film.

Nel momento in cui essi, dopo aver fatto i leccapiedi, per anni, di Fellini, hanno un gesto di impazienza, verso di lui che si ripete, come se tale impazienza fosse originale, personale, e non un atto di vile sottomissione all'evolversi della più infima opinione pubblica, si rendono campioni di quella volgarità che Fellini sa così ben riconoscere. Forse un po' troppo bene. Ché solo chi è in qualche modo partecipe del male ha quell'interesse per esso che lo rende capace di vederlo e di esprimerlo. Infatti Fellini è un peccatore. Un uomo con le mani sporche come quelle di un bambino – come dice la bella poesia in dialetto romagnolo di Guerra che fa da prefazione al volume.

Marinetti è un enigma? Egli è facile da analizzare, facile da descrivere, facile da collocare storicamente, facile da disprezzare, facile da dimenticare, facile da riscoprire. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, un'antologia di scritti teorici, critici e creativi di Marinetti e i futuristi, a cura di Luciano De Maria, ripropone la soluzione di questo enigma. La spia di quale fosse la vera realtà psicologica e culturale di Marinetti sono i suoi versi: tutti orribili, dal primo all'ultimo. Non si salva neanche una parola di ciò che Marinetti ha scritto *en poète*. Non esiste in tutta la storia della poesia italiana un facitore di versi più povero di lui. Non c'è dubbio alcuno: la sua enigmaticità è semplicemente dovuta alla sua mancanza di intelligenza. Gli strumenti che servono ad analizzare delle forme letterarie, che sono, per definizione, prodotti dell'intelligenza (anche se irrazionali, o in polemica con l'intelligenza sotto forma di logica), riescono assolutamente inservibili nel caso di Marinetti. La frustrazione che ne deriva al critico è molto spiacevole. Marinetti può essere infatti accettato solo cinicamente: per esempio, per creare una tradizione avanguardistica italiana. Ma chi non ha interesse a far questo, e non riesce neanche per scherzo a essere cinico, si trova come un analista di fronte a un caso clinico senza riferimenti: qualcosa che con la sua unicità mette in crisi l'intero sistema a cui egli è abituato; è il vero scandalo.

Marinetti costringe, in altre parole, a prendere in esame – senza poterlo onestamente evitare – la presenza di uno stupido là dove tutto è prodotto dall'intelligenza.

Come è riuscito a inserirsi questo «stupido» nell'universo dell'intelligenza e a prendervi un suo posto? È qui che il critico può tirare un sospiro di sollievo, può risfoderare e riadoperare i suoi strumenti.

Si tratta infatti di delineare una formazione letteraria (pessima, fin che si vuole, ma che vale ogni altra formazione letteraria), e ricondurre alle origini gli elementi da cui, in un caotico eclettismo, è costituita. L'inconciliabilità di tali elementi mescolati tra loro per mero arbitrio, risulta così la forma storica – filologicamente ordinata – della «stupidità» di Marinetti. Tale inconciliabilità di elementi culturali orecchiati, assimilati, gettati insieme nel calderone ideologico del futurismo, non è dovuta dunque a una disonestà intellettuale calcolata, a un partito preso (se non verbalmente, e anche questo come «momento culturale» adottato con la solita disinvoltura): no, tale inconciliabilità, realizzata attraverso un eclettismo cinico, è dovuta a un processo misterioso e imparlabile, cioè a quel meccanismo irrimediabilmente complicato di una intelligenza che non funziona o funziona male.

Nella meschina prosa dei *Manifesti* Marinetti va un po' meglio, perché il «Manifesto» è un genere letterario la cui tradizione implica anche la stupidità – a parte la disonestà intellettuale – il teppismo, il terrorismo, l'ignoranza e la improvvisazione ecc., cioè tutte quelle forme di degenerazione dell'intelligenza che con la stupidità hanno stretti legami. Questi *Manifesti* sono in realtà articoli giornalistici, «corsivi», «editoriali» o «risposte ai lettori», che vengono intonati in un registro che non è il loro. L'ideuccia banale del professionista ignorante la cui prima preoccupazione è dire qualcosa di sensazionale e nel tempo stesso alla portata di tutti, viene enfatizzata, trion-

falisticamente, assume l'aspetto dell'elenco vagamente religioso (i comandamenti) e il linguaggio del bollettino di guerra inevitabilmente ottimistico. La comicità involontaria di questo piccolo imbroglio stilistico è coperta dal «buon umore» e dall'«energia vitalistica» (anche questi del resto finti) con cui tali proclami vengono redatti.

Ogni tanto – imprevedibile e da leggersi fuori dal contesto – appare qualche frase intelligente. Per esempio: «Noi vogliamo che l'opera d'arte sia bruciata col cadavere del suo autore»; oppure «AL TERREMOTO, / LORO UNICO ALLEATO / I FUTURISTI DEDICANO / QUESTE ROVINE DI ROMA E DI ATENE»; o magari tutta la paginetta intitolata *Luoghi abitati dal divino* ne *La nuova religione morale della velocità* («Le biciclette e le motociclette sono divine. La benzina è divina...»). Quasi per una solidarietà che certamente a Marinetti sfuggiva, tra una tecnica (quella cinematografica) e *una parte* di una ideologia, come quella futurista, che aboliva tendenzialmente la lingua scritto-parlata, sono curiose le pagine di Marinetti sul cinema. In un plurale cameratesco e in un futuro predicente che fanno raggricciare la pelle, Marinetti afferma che lui e i suoi «faranno» un certo cinema (di organizzazioni o di finanziamenti non si parla) sintetizzato in queste parole: «L'universo sarà il nostro vocabolario». Certo Marinetti nella sua aggressiva ignoranza non poteva neanche lontanamente immaginare quanto avanti sarebbe andato il formalismo russo su questa strada, e che una frase come questa avrebbe potuto costituire la «proposizione fondamentale» di una teoria del cinema fondata sulla semiotica. Miracoli della stupidità. Anche nelle intenzioni concrete sul «cinema da farsi» c'è qualcosa di curioso: «Esempio: *Sogno d'estate* di Giosue Carducci: "Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti...". Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Oméro, va a bere con Aiace all'osteria

dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore, di cui si devono vedere i palpiti, gli sbotta fuori dalla giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio».

Questo «manifestino» sul cinema finisce con la seguente frase: «*Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci*, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo». Come si vede, anche per il nascente fascismo, Marinetti era inutilizzabile. La prima parte della frase citata, infatti, è una adulazione a una certa cultura orecchiata attraverso una generica esperienza cosmopolita; la seconda frase è una sfacciata adulazione al nazionalismo provinciale. Adulando tutti secondo il caso (cioè a seconda dei riferimenti alle casuali fonti culturali ecletticamente ammassate) Marinetti non accontentava nessuno: e faceva di sé un enigma attraverso l'addizione mera e meccanica delle contraddizioni.

La vera cultura fascista (ché tale era alle origini, prima che il fascismo diventasse il fascismo storico, e che era in realtà la cultura della destra cattolica) aveva subito individuato ciò che non funzionava in Marinetti come uomo di destra. Si vedano (in questa antologia), gli interventi di Prezolini e soprattutto di Papini, specialmente, di quest'ultimo, *Futurismo e Marinettismo*. Per puro caso, dunque, Marinetti non è divenuto l'eroe culturale della contestazione di questi anni: ne aveva tutte le qualità. Non essere stato comunista non è stato, per lui, uno sbaglio, ma un caso: con piccole varianti, tutto il *corpus* dei *Manifesti* potrebbe essere una prefigurazione dell'ideale scrittura artistica del gauchismo degli anni Settanta, e Marinetti, invece che essere oggetto di un *revival*, avrebbe potuto ambire alla glorificazione. Sarebbe stato forse troppo giusto... Oltre che dalla vera Destra (Papini e Prezolini) Marinetti è criticato, proprio negli

anni del suo successo, anche da una destra letteraria non necessariamente reazionaria: quella di G.P. Lucini, personaggio in ombra ma incombente e vagamente allucinatorio di quegli anni. Le pagine più intelligenti (le uniche intelligenti nella bolgia di stupidità che sono i testi di questa antologia) sono appunto quelle di Lucini. E anche i versi più belli sono i suoi. Fatta eccezione per Palazzeschi, naturalmente, che dà qui, seppure in una prosetta un po' andante e, per ricatto dei compagni di strada, un po' volgare – un meraviglioso panegirico della gioia. Pura anarchia, senza equivoci: del tutto inutile sia alle Destre che alle Sinistre, sia ai giovani che ai vecchi. Una sfrenata parodia scritta da un uomo onesto e mite, quasi non fisicamente presente, in nessun luogo.

Lucini è anche il primo poeta (e il pezzo forte) di una strana antologietta curata da Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*: tutta fatta di cose di «pessimo gusto» che però si leggono con curiosità.

Portato dal discorso, non mancherò di citare due testi pubblicati da Addenda: *Gli amori gialli* di Tristan Corbière, tradotti da Paris e Siciliano, e *Moralità leggendarie*, di Jules Laforgue, tradotte da Nelo Risi: ambedue sono testi della fine dell'Ottocento che concorrono a instaurare una «categoria» letteraria – opposta al simbolismo – a cui si innestano il surrealismo, il futurismo di Apollinaire, il formalismo russo, e anche, al modo che abbiamo visto (eccettuato Palazzeschi) il futurismo italiano.

La neo-avanguardia ha continuato negli anni Sessanta questa tradizione, pessimamente, in genere: ma, chi l'avrebbe mai detto?, questo *Chi l'avrebbe detto* di Alfredo Giuliani, non è male: nella sua prefazioncella Manganelli cerca di far passare Giuliani per un «teppista»: ci vuole del coraggio. La poesia di Giuliani è la più rispettabile che si possa immaginare: il suo obiettivo ideologico è frantumare la lingua codificata, specie nella

grammatica e nell'impaginazione tipografica. Opera meritoria. La psicologia del poeta è quella della tradizione recente, neo-crepuscolare con livori nevrotici e contestazione. Eppure, annaspando così a vuoto, Giuliani una manciata di reale riesce ad afferrarlo. Il suo è il più bello dei recenti volumi di poesia di Einaudi, che – un po' strano per un editore di tale statura – sono in generale piuttosto scadenti: scadenti i *Giovani poeti americani*, sia nei testi originali che nella traduzione; scadenti per il «taglio» della scelta, e soprattutto per la traduzione, un Verlaine (*Feste galanti*) e un Mário de Andrade (*Io sono trecento*).

Non sono neanche belli *Pensiero – Volpe e altre poesie* di Ted Hughes, *Mantra del Re di Maggio* di Allen Ginsberg, e *Nel Tuo sangue* di Giovanni Testori, una serie di accuse per *haikai* anacronistiche e poco blasfeme a Dio.

Da un punto senza storia del Veneto, una blanda terra battezzata dal cattolicesimo (Pieve) giunge (1938-72) un messaggio ininterrotto, che non ha mai voluto convincere né corrompere nessuno: autodescrizione pura. Il poeta che ne è l'autore ha importato tutto il materiale culturale occorrente senza mai muoversi da Pieve, e ne ha fatto una rielaborazione glorificante. Poteva sembrare che Zanzotto (questo è il nome da matto mite, da amato ubriacone, del poeta di cui parlo) fino a *La Beltà* (1961-67) si fosse limitato ad applicare una tecnica letteraria europea e una esaltata educazione umanistica a una vicenda di solitudine provinciale: in un simile ruolo, però, egli non toccava, per esempio, i vertici di un Bertolucci, che non aveva fatto, della tecnica e della lingua, un problema: l'unico suo interesse restando l'oggettività dell'esistere, di cui egli è riuscito a esprimere – con una straziante leggerezza – l'inesprimibilità. Zanzotto ha trasformato questa sua vita resa ossessiva dalla sirena della sua falsa pace da ospedale, in una cavia per esperimenti

linguistici. Comico e cosmico, ricorrendo ai gerghi della letteratura, della medicina, della psicologia, della storia delle religioni, egli si è inventato un «campo semantico» dove impiantare uno degli edifici poetici più alti della nostra epoca letteraria: edificio misterioso, ma non enigmatico: quindi irto, difficile, spesso indecifrabile, ma in sostanza chiaro: chiaro come la più chiara pagina di Virgilio o dell'Ariosto.

Questo è il Sonetto 94 di Shakespeare: «Coloro che hanno il potere di fare male, e non lo fanno, / Che non fanno la cosa, che più mostrano [di poter fare], / Che, muovendo altri [ad agire] sono essi stessi come pietra, / Immoti [impassibili], freddi, e lenti alla tentazione: / Coloro giustamente ereditano le grazie del cielo / E amministrano la ricchezza della natura senza spreco, / Coloro sono i Signori e padroni dei loro volti, / Gli altri soltanto ministri della loro eccellenza. / Il fiore dell'estate è dolce all'estate, / Benché per sé soltanto viva e muoia, / Ma se quel fiore incontra vile contagio, / L'erbaccia più vile ne soverchia in splendore la dignità: / Poiché le cose più dolci divengono le più agre per le loro azioni, / I gigli in putrefazione puzzano ben peggio delle erbacce».

I Sonetti di Shakespeare – come tutti sanno – sono poesie d'amore per un giovane uomo (su cui gli specialisti della sonettistica shakespeariana hanno potuto fare solo delle congetture). Anche il Sonetto 94, qui citato, è una poesia d'amore. In questa chiave, diretta, non è difficile leggerlo. Shakespeare attribuisce al suo amato i caratteri della nobiltà del sangue e del potere reale (anche se ciò può non essere letteralmente e anagraficamente vero): in quanto «potente», egli appare sotto una luce odiosa, che dà dolore al poeta innamorato. Infatti, come usano fare i potenti, egli si distingue, si tiene in alto e

lontano, non interviene direttamente; incarica di agire gli altri, mentre lui se ne sta freddo e impassibile come una pietra, stranamente al riparo dalla tentazione. Egli possiede, quasi per diritto naturale (ereditario, nella metafora) le grazie del cielo e, forte di queste grazie, ha la durezza d'animo necessaria a non farne spreco e a essere completamente padrone di se stesso. Così che, quasi automaticamente, chi è legato a lui non può ridursi che a «ministro della sua eccellenza». Ma questo ministro, così umiliato, dopo aver lucidamente accettato la sua degradazione, passa un po' vilmente all'attacco, fondandosi su argomenti molto irrazionali, e, per la verità, poco convincenti (essi servono soltanto come sfogo autoconsolatorio). Certo, certo, egli dice, i fiori egoisti, che tengono per sé la loro bellezza (vivendo e morendo per se stessi), non possono non rendere partecipe della loro bellezza l'universo (l'estate): però, se qualcosa li contamina, anche l'erbaccia (umiliata e degradata da loro) è meglio di loro, perché non c'è niente di peggio di ciò che si corrompe e decade.

È una minaccia molto povera: è una piccola vendetta che l'innamorato mormora fra di sé, impotente, attribuendosi una potenza profetica che in qualche modo lo risarcisce.

Questo Sonetto 94 è una lunga doppia metafora: le due quartine trasferiscono il rapporto tra innamorato e amato in un contesto sociale, in cui l'innamorato è il servo, e l'amato è il potente; le due terzine trasferiscono tale rapporto in un contesto naturale analogo al primo (Shakespeare, innamorato, è l'erbaccia inoffensivamente vendicativa; il giovane uomo amato è il giglio trionfante, che però deve stare attento a non finire peggio dell'erbaccia).

La metaforicità è totale, riempie tutto lo spazio del Sonetto: non c'è posto per l'«Io» innamorato né per il «Tu» amato. Soggetti diventano i potenti e i gigli, i ministri e le erbacce: che sono terze persone plurali.

Da ciò deriva, automaticamente, una certa autonomia della metafora: essa vale appunto in quanto metafora di un amore in un momento infelice e teso (ribellione dello schiavo d'amore), ma *vale anche per se stessa*, soprattutto nella prima parte, che è una descrizione – sociologica, psicologica, e, in ultima analisi, politica – del Potere.

A questo rapporto tra l'uomo e il potere in Shakespeare, è dedicato un affascinante libro di Giorgio Melchiori: irto, gremito di dati filologici e bibliografici, ma ancor più di grafici di strutture linguistiche, presi un po', per calco, analogia e suggestione, dalla critica strutturalistica, in realtà molto liberi, quasi arbitrari. Nelle prime pagine il Melchiori si mostra molto cauto, come sempre i professori universitari: è prudentissimo su tutti i fronti; protesta di star attento a questo e a quest'altro, di non voler esagerare né da una parte né dall'altra ecc. ecc. Parla, quasi con meccanicità di automa, di «approccio», di «approssimazione» all'opera d'arte quasi si trattasse di un santuario o di una trappola. In realtà egli fa degli scongiuri. Il suo non è un «approccio» critico, come insistono a dire con ridicola parola, i professori universitari. Ma un vero e proprio approccio magico. Fatte tutte le abluzioni, le giravolte, i segni di croce di rito, ecco dunque Melchiori «dentro» l'opera shakespeariana. Perché su questo non c'è il minimo dubbio. Non c'è «approccio» all'opera d'arte: essa pretende che si sia subito completamente «dentro», senza scampo. Tutte le cautele metodologiche si squagliano. Bisogna affrontare senza tante storie il tragico e il ridicolo dell'impegno critico.

Il Melchiori parte appunto cautamente e professionalmente, da un esame statistico dei Sonetti di Shakespeare e dei sonettisti del periodo elisabettiano (esame statistico già ben acquisito e quasi codificato dalla recente critica inglese). Tale statistica riguarda l'uso e la frequenza dei pronomi personali nei sonetti elisabettiani: da essa risulta che, in tali sonetti, «le forme pronomi-

nali della *prima* persona rappresentano il 43,8 per cento del totale, quelle della *terza* persona il 30,6 per cento e quelle della *seconda* solo il 25,6 per cento».

Non abbiamo neanche finito di acquisire questa imprevedibile informazione (corredata da specchietti analitici, autore per autore) che subito Melchiori, senza lasciarci tirar fiato, ne trae la conclusione: la prevalenza del pronome «Io» (che evita addirittura un rapporto dialogico col «Tu», preferendo parlare direttamente della terza persona, Lei o Lui) «qualifica in partenza il sonetto inglese come poesia elitaria, legata ad una società rigidamente compartimentata, in cui il poeta di corte esalta il proprio io e si pone al centro di un mondo ben circoscritto, in una posizione in cui può contemplare dall'alto e con distacco il resto dei suoi simili, che non appartengono alla medesima cultura».

È questa voracità deduttiva, che rende affascinante il libro di Melchiori. Infatti immediatamente dopo leggiamo: «Il sonetto inglese è l'espressione tipica del poeta che o è già in vetta al "colle della Fortuna", o mira a raggiungerlo. Non per nulla i primi a introdurlo furono due nobili... Ha inizio così un processo facilmente intuibile di strumentalizzazione del sonetto: da forma espressiva propria di una *élite*, esso diviene una sorta di patente per accedere ad una condizione privilegiata sul piano sociale e culturale...». E ancora: «... il "merito" era soltanto una delle due chiavi che la nuova classe borghese andava provando per aprirsi la porta del potere. La chiave giusta risultò poi l'altra, quella dell'affermazione in campo economico-commerciale... La cosiddetta rivoluzione puritana o borghese della metà del Seicento nasce di qui, e non certo dalle ambizioni sbagliate della turba dei sonettisti...».

Insomma, le conclusioni generali – sociali, storiche, politiche – che si traggono da un esame delle strutture linguistiche profonde di un testo, non sembrano poi

molto nuove. Hanno l'aria un po' grigia – anche se un po' altezzosa – della verifica. Come succedeva del resto con l'esame analitico della stilcritica: dal «clic» saltavano fuori le stesse generalizzazioni storiche (risapute) che da un grafico strutturale.

Quanto a Shakespeare, la statistica dimostra che in lui il pronome di *seconda* persona fa un grande salto di frequenza: raggiunge quasi la *prima*: 37,2 per cento contro 40,4 per cento. Anche su questo punto la deduzione del Melchiori è immediata: «Che cosa significa questa dislocazione della normale sequenza pronominale...? In primo luogo che Shakespeare infrange la tradizione del sonettista come poeta di corte o poeta aristocratico in propria persona. Egli avvia un dialogo immediato: anziché contemplare dall'alto... i suoi interlocutori, egli li coinvolge in un colloquio diretto». Non per niente, insomma, è un drammaturgo.

Partendo dalla qualificazione dei sonetti secondo la forma pronominale, Melchiori isola quattro sonetti anomali, o meglio atipici, sonetti *che non fanno uso della seconda persona*. Non sono dialogici, dunque, ma meditativi.

Esemplare, in questo senso, è appunto il Sonetto 94 che abbiamo letto in principio: dove l'«Io» e il «Tu» scompaiono in un rapporto metaforico tra «Essi», trasformando la metafora in una meditazione politica. Le pagine più belle del Melchiori sono proprio in questa analisi del mondo politico come appariva a Shakespeare: qui, il rapporto tra strutture grammaticali, linguistiche o metriche e idee, non è precipitoso e aprioristico, benché resti sempre ispirato e vagamente scandaloso. Ogni paragrafo è una vera e propria leccornia. La specializzazione (vedi i riferimenti agli altri Sonetti, e specie all'*Edoardo III* e al *Riccardo II*) ha l'emozionante suggestione (non credo involontaria) della poesia sulla poesia (il Pound delle infinite citazioni).

Dunque nella migliore cultura universitaria sono entrati: lo strutturalismo (come metodologia-pilota da affiancare, perlomeno, alle altre possibili metodologie), la contestazione (la smania della coscienza e dell'intervento politico) e il neo-moralismo di sinistra ricreatosi in seguito alla parziale decisione del potere di essere permissivo.

Il Melchiori nell'analizzare il sentimento politico della metafora che costituisce il Sonetto 94, prescinde nel modo più totale dal fatto che si tratta della metafora di un rapporto erotico tra Shakespeare e un giovane uomo. La cosa non manca di suscitare in lui addirittura una certa ostentata impazienza, come a dire: «Non è questo che importa, anzi, questo non ha nessuna importanza». Mentre è ben chiaro che se l'oggettiva condizione politica del mondo monarchico inglese, e il rapporto superiore-inferiore, oggettivamente individuato, servono a chiarire un rapporto erotico, *modificandolo* secondo la loro natura sociale, è chiaro anche il contrario: che il rapporto erotico *modifica* la metafora secondo le proprie esigenze psicologiche. L'inferiore infatti – a causa di un suo particolare stato d'animo – rinfaccia al superiore la sua crudeltà o indifferenza di potente; e il potente è dunque visto in funzione di questa ribellione dolorosa (e impotente) del servo. Insomma l'amore di Shakespeare non può essere considerato puro dato di fatto, brutta ontologia, da trascurare per cose ben più importanti (per esempio, il rapporto tra uomo e potere). Questa spregiudicatezza del «rimuovere» l'eros di Shakespeare, si oppone alla spregiudicatezza, da poco acquisita dalla migliore borghesia, dell'accettarlo: ma si oppone – secondo il senso comune, almeno – reazionariamente.

[«Che cosa è il teppismo?»]

Che cosa è il teppismo? È un comportamento sociale attraverso cui il potere assume forme apparentemente rivoltose, in contraddizione con le proprie leggi, e l'autorità viene accettata faziosamente, quasi che la dichiarazione di lealismo ad essa fosse scandalosa. C'è anche un teppismo letterario. In tal caso il «potere» e l'«autorità» sono da accipirsi in un senso parziale e particolare: cioè nel senso generico di «conformismo». Quasi sempre i conformisti sono teppisti: cioè oppongono al vero scandalo della ricerca libera e critica, il falso scandalo dell'accettazione di una cultura stabilita. Ci sono stati i teppisti del conformismo dell'«impegno», negli anni Cinquanta; i teppisti del conformismo del disimpegno, negli anni Sessanta; i teppisti del conformismo della contestazione e della rivangelizzazione marxista-leninista, negli anni Settanta. Ma questi teppisti del conformismo che inevitabilmente nasce dalla codificazione immediata di idee ancora in formazione e in progresso, sono minoranze inevitabili: dei deboli, dei nevrotici, degli improvvisatori, dei provocatori inconsci, appartenenti in realtà, ancora, alla cultura contestata, superata.

Ma c'è anche un conformismo di carattere, come dire, ortodosso, quasi metastorico. C'era al tempo del fascismo, c'era ai tempi dell'illusione gramsciana di una egemonia culturale marxista, c'era ai tempi più caldi della contestazione e c'è oggi (nel momento cioè di una

falsa restaurazione classica che maschera in realtà un processo rivoluzionario del nuovo capitalismo). Si tratta della continuità piccolo-borghese, la cui struttura economica, i cui modi di esistere e la cui qualità di vita non sono mai (fino a oggi) sostanzialmente cambiati. Questo universo piccolo-borghese, è follemente composito, complesso, enigmatico, magmatico: in esso c'è di tutto, la piccola borghesia piemontese e la piccola borghesia siciliana, tanto per dare un esempio, che, pur non amalgamabili, finiscono con l'essere tuttavia gli elementi di un «insieme solidale». Alla superficie, questo universo irriducibile a un ordine qualsiasi (e che appunto, noi, genericamente, chiamiamo piccolo-borghese) produce dei caratteri che esso considera propri (pur senza reale coscienza), ed emana delle norme. Norme per eccellenza. Le norme della normalità. Non sono scritte, e neanche orali. Ma se ne potrebbe fare un «Libretto nero». Tali norme sono assolutamente rigide, da una parte; dall'altra sono abbastanza elastiche da consentire abbondanti serie di «sotto-norme», in cui i diversi gruppi di piccoli borghesi, geopoliticamente innumerevoli, possano meglio riconoscersi. Resta fermo il canone del conformismo come fonte di violenza.

Ci sono degli scrittori che esprimono indirettamente – attraverso la pura e semplice rappresentazione – questo universo conformista a cui essi appartengono per nascita; altri scrittori, invece, dichiarano apertamente la loro scelta scandalosa dell'universo a cui sono nati e destinati. La violenza da implicita diventa esplicita. Diventa un elemento della poetica.

Giorgio Manganelli appartiene a quest'ultima categoria, ma ambigualmente. Egli fa gli elogi (ricattatori, perché condannano implicitamente chi vive diversamente) della vita sedentaria, contemplativa con umorismo e scetticismo, ora «depressa ora fatuamente euforica», dedicata al lepido insegnamento e insieme alle severe ricerche filolo-

giche, armata di doppiopetto e occhiali, amante (in tal caso con teppismo dichiarato) della buona tavola e del buon vino, riduttiva da una parte, dilatatoria dall'altra (riduttiva quando si tratta di grandi problemi, dilatatoria fino al delirio metafisico, quando si tratta di «particolari»). Senonché in Manganelli il «teppismo mentale» è divenuto una categoria a sé, pura: è divenuto il proprio modo di esistere. Così che qualsiasi pretesto è buono per farlo funzionare. Anche ciò che è, per natura, contrario alla qualità di vita manganelliana: per esempio, la Contestazione (così poco sedentaria, almeno nel '68, e così deplorevolmente poco edonistica, presa com'è da uno spartano disprezzo per le comodità borghesi, incapace assolutamente di distinguere un fiascaccio di vino goliardicamente tracannato da una bottiglietta di «Picolit»). Inoltre, la cultura di Manganelli *non* è una cultura piccolo-borghese: essa cioè gli fornisce la coscienza esatta di ciò che può essere una grande cultura borghese, non solo, ma anche una cultura alternativa o rivoluzionaria. Il lealismo di Manganelli alla normalità piccolo-borghese – il suo farsi quasi portavoce di un padre di famiglia, serio professionista all'antica non privo di un umanistico umorismo che lo fa ridere, aristocraticamente incompetente, del calcio o del *Padrino*, o brontolare paradossalmente sui telefoni o la malavita – è dunque puramente manieristico. Il fatto è che in Manganelli non c'è nulla al di fuori di questo manierismo.

Nel suo ultimo libro (del resto «minore») si salvano pochissime pagine (l'elogio del Corano, la nota sulla «letteratura a Roma»: «L'Italia ha avuto una lunga e bellissima tradizione di sapide e dotte bisbocce; le brigate fiorentine, i banchetti papali, estensi e gonzagheschi, poi gli educati convegni, le indulgenti cioccolate degli arcadi. Poi finì; fu una fine splendida e irripetibile, ignara e perfetta. Accadde il 16 ottobre 1816, un mercoledì, alle cinque del pomeriggio, in casa di Ludovico di Breme, a Milano...»). La cosa più bella del libro è però indubbia-

mente il risvolto di copertina. Leggendolo pensavo che si trattasse del riassunto del libro, e che dunque il libro fosse un miracoloso romanzo; sono rimasto così suggestionato dalla storia di questo fantasma sannita (forse anche perché avevo letto, sul n. 278 di «Paragone», un bellissimo articolo di G. Antonelli sul genocidio dei Sanniti), che già mi era balenata l'idea di usare il tutto per un film.

Ma il vero teppista, da contrapporre a questo teppista d'elezione che è Manganelli, è Luigi Compagnone. Egli lo è infatti innocentemente, benché sappia e calcoli di farlo. Cioè: là dove vuol esserlo, lo è poco efficacemente, perché sottomette il suo teppismo a una funzione utilitaria (per esempio la denuncia sociale o la critica di altro teppismo); mentre là dove non vuol esserlo, lo è terribilmente. Il suo ultimo volume formato da un'infinità di piccolissimi racconti (non più lunghi di quelli Zen), ammassa una lunga serie di personaggi-maschere (i loro nomi e cognomi denunciano l'ossessiva ripetizione di alcuni tipi praticamente invariabili). Questi personaggi napoletani appartengono tutti alla piccola o infima borghesia, o, statisticamente in minor numero, al sottoproletariato. E tutti sono miserabili che invece che ispirare pietà ispirano una sadica ripugnanza. Ecco qui il teppismo di Compagnone: nell'atto di rappresentare questo mondo di personaggi abbietti a causa della spaventosa miseria economica e culturale, egli prova verso tale mondo un sentimento degno di quei personaggi, partecipe della loro stessa natura piccolo-borghese degradata. Appunto non pietà ma sacrilega ripugnanza. Compagnone raggiunge poi l'oggettività di questo universo realistico napoletano, inventando storie surrealistiche, il cui registro è umoristico. Ma è spesso umorismo linguisticamente di bassa lega: ricorda quello dei giornali umoristici, dell'avanspettacolo, delle barzellette non dialettali. Malgrado questo, bisogna dire che il carosello di Compagnone non è affatto privo di

uno sgradevole fascino scatologico ed escatologico: merda, miseria e morte.

Posso ora dire che il mio amico Gabriele Baldini era un teppista? Certo, violentando il senso di questa parola, fino a dotarla di connotazioni di disperata leggerezza, di spirito palazzeschiiano che trova nel divertimento una forma di assenza, di commovente dichiarazione di impotenza, di rassegnata decisione a restare entro il dominio del potere, anche Baldini è teppista. Nessuno ha però mai accettato con tanta grazia come lui la parte del «buffone» (egli si è esibito in quanto tale anche nel mio film *Uccellacci e uccellini*): non la possedeva, ma sapeva bene cos'era la leggerezza mozartiana... Una specie di timidezza intellettuale – che egli trasformava in cosciente goffaggine di «uomo senza qualità» – gli ha impedito di liberare da sé la sua anima infantile, che gli dava solo peso e infelicità.

Gabriele Baldini era un professore e un filologo. La sua unica opera creativa esce solo oggi, postuma. Benché essa ambisca alla felicità, non è propriamente felice. Oppure lo è soltanto là dove la felicità è inutile, in quanto la materia in cui e attraverso cui si esercita non consente la felicità della poesia. Baldini infatti è espressivamente felice là dove può fare il verso alla propria scrittura di filologo. E in questo è sublime, perché nel suo rifacimento non c'è la benché minima traccia di volgarità. È una mimesi di un biancore quasi infantile, antecedente alla colpa e al peccato, dovuta alla mano di uno studioso totalmente, immedicabilmente mite.

Baldini finge di essere curatore di un testo «trovato in una bottiglia»: in quanto curatore è quindi perfetto, al livello della più alta cultura universitaria. I manoscritti «ritrovati» e che egli è incaricato di allestire per la pubblicazione, sono due: egli correttamente chiama, dal nome degli scopritori, il primo «Ms. Willoughby-Revere», il secondo «Ms. Prior» (Ms. vuol dire manoscritto).

L'autore è il geografo italiano Cizico (il curatore Baldini finge di averne ricostruito sia pure frammentariamente la figura biografica), a cui è capitato di scoprire l'isola di Rarotonga IV. Il libro è la descrizione di questa scoperta. Descrizione fatta molti anni dopo gli avvenimenti, sulla scorta di note stese mentre gli avvenimenti accadevano. Nel parlare di queste «carte Cizico» nella prefazione, è Baldini stesso, in veste di curatore, a fornire gli estremi della propria scrittura. «Come testo di lingua» egli dice «il manoscritto aveva la caratteristica – pregio o difetto che fosse – d'essere scritto in uno stile un po' antiquato, non privo di una qualche enfasi e di ridondanze ma pure corretto e, soprattutto, chiaro se non proprio asciutto, e disteso se non proprio elegante.» E più avanti: «Si osserverà che gli scritti non testimoniano né la psicologia né i turbamenti di un ventenne, ma sottintendono un uomo pervenuto a una certa maturità, talvolta persino un eccessivo ed uggioso buon senso di sofo compiaciuto del proprio raggiunto equilibrio».

Non c'è dubbio che il libro può essere anche letto in chiave di sottilissima, quasi impalpabile metaforicità autobiografica (il suo rapporto con gli *altri*, così buffamente tragico: gli abitanti di Rarotonga muoiono passando dalla vecchiaia all'infanzia, mentre lui muore passando, secondo la nostra norma, dall'infanzia alla vecchiaia: coloro che incontra sullo stesso fiume navigano dunque dalla parte contraria alla sua).

Il «Ms. Willoughby-Revere», dato come il più importante dal curatore (che invece non pare voler attribuire alcuna importanza ai confusi frammenti del secondo Ms., quello Prior, tanto più esiguo) descrive lo sbarco del naufrago Cizico sull'isola di Rarotonga e il suo lungo viaggio verso la biancheggiante capitale lontana. Sono 123 pagine. È dunque un lunghissimo approccio infinitamente meno interessante di ciò che attende il viaggiatore nella città. E infatti tale approccio è ricco delle tec-

niche della ridondanza e del ritardo. Il che costringe Baldini anche a zeppe e a precisazioni irrilevanti e generiche: i riposi «ristoratori», il clima «benefico», le riserve di cibo tranquillizzanti, la natura accogliente, sono, appunto, ridondanze e ritardi, non difficoltà. Baldini ha facilitato tutto il racconto riempiendolo solo di scrittura «rallentata». Anche le descrizioni naturali, brughiere e folti di alberi, sono assolutamente generiche, e i loro vuoti sono dovuti alle facili lacune delle rappresentazioni oniriche. È durante questo viaggio che Cìzico vede nascere gli uomini vecchi dalle tombe (anziché nascere infanti dalle madri): è l'unico fatto rilevante. Ma resta a sé. I vecchi neonati hanno manifestazioni enigmatiche; e così l'altra gente che Cìzico incontra per via e che pian piano forma un gruppo che raggiunge insieme la città, dove viene burocraticamente ammesso. Anche questo ingresso nella città resta enigmatico. Pura affabulazione.

Alle prime immagini della città – ricalcata, attraverso uno stampo che deforma le cose come in sogno, dalle città occidentali – termina il Ms. Willoughby-Revere. E comincia il Ms. Prior, di appena venti pagine. Qui si concentra tutto il romanzo, cioè la vita di Cìzico a Rarotonga, in una demoniaca sproporzione con la prolissità dell'approccio. Appaiono in frammenti casuali le immagini di quella vita a rovescio (infanti che morendo lasciano l'eredità ai nonni e ai bisnonni, amori che nascono quando l'oggetto dell'amore è una vecchia cadente e canuta, e pian piano procede, all'indietro, verso la giovinezza, ricette di pasti rarotongheschi, note linguistiche). La rapidità laconica e indifferente del frammento dà a tutto questo l'attendibilità fantastica che in una scrittura distesa non avrebbe mai potuto essere raggiunta. Naturalmente tutta l'intera avventura è da Baldini irrisa, e viene in essa sospeso ogni senso. Ciò è aprioristico, e si sente. Benché leggera come un turacciolo, la scrittura di Baldini non ha la qualità suprema della leggerezza: quel-

la di non farsi sentire. Ma ciò che conta nel libro è il gioco con la leggerezza, questa qualità suprema e irraggiungibile. Quasi per irridere anche questo – oltre che l'intero corpo del racconto – Baldini inserisce negli ultimi frammenti un pezzo di letteratura rondesca (essa sì, per frigido estetismo, teppistica): una «memorietta sul colore del vento», che dà il titolo al libro, dislocandolo con un ultimo tocco da ogni possibile accezione ch'esso potesse nel suo corso aver accreditato.

Come i racconti de *Le mille e una notte*, i racconti di Moravia sono originati da una anomalia del destino, che l'autore non giudica, ma si limita a enunciare e a rappresentare. Solo insensibilmente e implicitamente tale anomalia viene poi assunta a un significato simbolico.

Il «destino» de *Le mille e una notte* è quello di una civiltà religioso-feudale, in cui il popolo impone alla classe dominante, cui appartiene il narratore, il suo atteggiamento verso la realtà. Per Moravia, invece, il destino è quello della civiltà piccolo-borghese italiana. Come l'autore de *Le mille e una notte* egli non si sogna nemmeno di discutere questo destino. È il solo che egli conosce. Il suo unico intervento – operato con estrema delicatezza – la delicatezza impersonale, appunto, che caratterizza il narratore de *Le mille e una notte* – consiste nel trasferire insensibilmente, senza che il lettore lo avverta, la anomalia del destino e le sue conseguenze, a un altro ordine espressivo: quello, come dicevo, simbolico o metaforico. Dunque, strettamente intellettuale. Probabilmente si tratta del concludersi di un ciclo: l'anomalia del destino da cui nascono i racconti di Moravia è inventata in funzione di una tesi: ne è la concrezione rappresentativa, vivente, e fantastica. In ciò Moravia si distingue dall'affabulatore puro, che *prende dal destino* le sue anomalie, *non gliele attribuisce* per dimostrare, in una pagina narrativa anziché in una pagina saggistica, una propria tesi

o una propria interpretazione della realtà. L'affabulatore puro contempla e rappresenta il *gioco della realtà*, che attraverso le anomalie mette in discussione le proprie regole proliferando sequenze infinite di fatti significanti: il narratore Moravia, invece – come vedremo meglio – *gioca egli stesso con la realtà*, imponendole delle anomalie calcolate per metterla in discussione.

L'affabulatore puro sa che la Mente che amministra i fatti e gli avvenimenti umani è impotente a spiegare le proprie anomalie: esse restano inspiegabili, quasi per rendere più spiegabile e razionale tutto il resto, cioè la regola materiale e morale della vita. Moravia fa il contrario: è proprio attraverso l'anomalia che rende spiegabile e razionale – sia pure a rovescio – tutto il resto.

«Tutto in regola», è il fulminante esordio del racconto *Famosa*, che potrebbe essere l'esordio di ogni racconto moraviano: tutto è in regola, cioè tutto obbedisce alle norme del destino piccolo-borghese italiano. Ma ecco che, per lo più sorta dal nulla, ontologica, irrelata, puro e semplice dato di fatto, quasi banale, viene enunciata l'anomalia. Se tutto restasse in regola non ci sarebbe nulla da raccontare: ma da quell'anomalia ecco originarsi il racconto.

Prendiamo il caso più semplice, elementare, da laboratorio: il racconto *Viaggio di nozze*. Una ragazza si è appena sposata e ha in programma di fare col suo sposo il viaggio di nozze in India. I due giovani stanno aspettando, in casa, di andare all'aeroporto a prendere l'aereo. Senonché la ragazza, appena, borghesemente sposata – senza alcuna ragione, appunto ontologicamente, per una meccanica non spiegata del suo carattere – pensa d'un tratto di partire da sola per l'India: e di farlo *appunto* perché non lo vuole («Bisogna fare *appunto* le cose perché non si desidera farle»). È questa l'anomalia. Da essa è sconvolto l'ordine normale delle cose e nasce quindi il racconto: un viaggio di andata e ritorno a Cal-

cutta. Tale racconto è visionario perché nasce da una ragione irragionevole. Esso porta dentro di sé – e ne è strutturalmente determinato – l'atto iniziale da cui si origina: l'anomalia con la sua arbitrarietà produce il sogno, trasformando la logica della realtà in delirio. Delirio senza grandezza, perché a viverlo è pur sempre una persona determinata definitivamente dal suo destino piccolo-borghese, da cui essa non può non essere che resa meschina, utilitaristica, riduttiva, ristretta, prosaica, frigida, padrona di se stessa, cinica e realistica. (In questo Moravia sembra quasi compiacersi: ed egli mima l'atteggiamento di un siffatto personaggio nel proprio stile impersonale, staccato, senza mai un brivido o un errore lucido ed esatto.) Lo schema del racconto *Viaggio di nozze* è, ripeto, di una semplicità elementare: 1) anomalia, 2) conseguente racconto. Ma di questo schema, così splendidamente semplice, l'unico racconto a beneficiarne è, appunto, *Viaggio di nozze*. Negli altri racconti le cose sono più complicate.

Prima di tutto l'anomalia non è mai elementare e consistente, per così dire, in un pezzo unico. Per lo più si suddivide in una «serie» di anomalie minori la cui concatenazione porta l'anomalia al suo momento saliente, determinando così il racconto. Non sempre questo momento saliente dell'anomalia – o anomalia vera e propria – si trova alla fine della serie, e non sempre si trova all'inizio (benché questi siano i casi più frequenti). La sua posizione nella serie è instabile. La fantasia di Moravia è in questo estremamente varia. Non solo: mentre per lo più i racconti cominciano appunto con un «preambolo» (così lo chiama l'autore stesso attraverso l'interposta persona femminile da cui questi racconti vengono raccontati), nel quale «preambolo» Moravia ammassa la catena irregolare delle combinazioni che portano all'anomalia, molto spesso succede, invece, che tale catena dell'anomalia venga distribuita dentro il corpo stesso del racconto. Altre

volte, ancora, la serie delle combinazioni anomale fa scattare un racconto che a sua volta produce una nuova serie di tali combinazioni anomale che portano a una «ripresa» del racconto. Ma tutte queste non sono che varianti di una stessa struttura. Inserite nel racconto ci sono poi sempre due o tre «descrizioni» (paesaggi o figure fisiche di personaggi). Anch'esse sono in posizione variabile (benché il caso più frequente sia costituito da due «descrizioni», una all'inizio del vero e proprio racconto, subito dopo il preambolo, e l'altra verso la metà). Altre volte tali «descrizioni» hanno la funzione di elementi «ridondanti» o «ritardanti».

Vediamo qualche esempio.

Racconto *Singolare plurale*. Preambolo rapido di una sola pagina scarsa, in cui la catena delle combinazioni anomale è letteralmente ammassata secondo questo seguito: 1) io sono una donna riservata che tiene per sé i suoi pensieri, 2) al contrario, mio marito ama parlare quanto io amo ascoltare, 3) il modo di comunicare di mio marito, un intellettuale che non scrive, consiste nel trasformare i fatti concreti in concetti astratti, 4) ne consegue la vera e propria anomalia: mio marito parla sempre al *plurale* (cioè generalizzandoli) dei fatti che gli accadono naturalmente al *singolare* (cioè in concreto). Segue un esempio che include una essenziale e splendida «descrizione» di una giornata di pioggia (il marito anziché parlare di *quell'*arcobaleno parla *degli* arcobaleni). Ha inizio poi il vero e proprio racconto che consiste in una crisi del rapporto tra la moglie silenziosa e realistica e il marito loquace e astratto: il conseguente scontro finisce con una vittoria formale della moglie, che dà coscienza al marito del suo vizio senza però poterglielo far perdere.

Racconto *Rapita*. 1) Mi sveglio di soprassalto in una oscurità che sento estranea, 2) in questa oscurità un uomo sconosciuto dorme accanto a me, 3) (anomalia) dun-

que sono stata portata qui contro la mia volontà (probabilmente sequestrata e violentata). Di qui il racconto, consistente in tre lunghe «descrizioni» del risveglio e delle prime operazioni mattutine in una casa estranea e atrocemente anonima, in un lento recupero dell'identità perduta.

Racconto *Gemelli nel Nepal*: questa volta non si comincia col preambolo o elenco concatenato delle circostanze anomale, ma con la prima parte del racconto in cui «tutto è in regola» (la vigilia di un matrimonio borghese di una ragazza perbene con un giovanotto perbene). È a questo punto che vengono introdotte le circostanze anomale: 1) io, normale ragazza borghese, ho un fratello gemello (e fin qui l'anomalia è relativa), 2) ma, mentre io, gemella, sono una brava borghese, lui, il gemello, è un contestatore furente. Da qui, nasce il racconto: il gemello convince fulmineamente la gemella a imitarlo, ad abbandonare la vita borghese, a vivere promiscuamente, a finire, addirittura, secondo l'itinerario *hippy* nel Nepal ecc. (dove lui morirà; e lei ritornerà a Roma – come da un sogno – alla sua vita borghese e al matrimonio).

Gli schemi di questi tre racconti sono abbastanza tipici e possono essere correttamente assunti come esemplari.

Ho detto in principio come Moravia trasformi nel corso del racconto l'anomalia esistenziale e i fatti esistenziali che ne conseguono, in un simbolo o in una metafora concettuali (preesistenti al racconto). Così in *Viaggio di nozze*, *Singolare plurale*, *Rapita*, *Gemelli nel Nepal* e in tutte le altre storie, c'è un momento in cui l'anomalia e la situazione narrativa da essa prodotta, si trasformano appunto in simbolo (dando così un senso non esistenziale ma ideologico al racconto). In *Viaggio di nozze*, il colpo di testa della sposa che fa il viaggio di nozze da sola in India (trasformandolo in una visione) è il «simbolo» del potere dell'inconscio che dà alla realtà i contorni nuovi e inesplicabili dell'«altrove»; in *Singolare*

plurale si tratta dell'opposizione insanabile tra due modi diversi di guardare la realtà, uno formalmente realistico, l'altro fanaticamente ideologico; in *Rapita* si tratta dell'alienazione, che, secondo la formula de «la vida es sueño», richiede un atroce riadattamento; in *Gemelli nel Nepal* si tratta dell'abulia che fa passare indifferente-mente da una situazione esistenziale a un'altra, come se entrambe non esistessero.

Il momento in cui tale metamorfosi concettuale dell'affabulazione avviene, è indefinibile: di solito è semplicemente suggerito, e avviene perciò nella testa del lettore; ma spesso il suggerimento è quasi esplicito, e allora se ne può trovare traccia nel testo, poco prima del finale o nel finale stesso. Tra l'anomalia in senso esistenziale, pragmatico, e l'anomalia in quanto simbolo o metafora, c'è dunque un passaggio – implicito o esplicito – per sottrazione o per accumulazione – che si colloca in uno iato o sospensione ideale del racconto.

Individuare questo passaggio è il punto, per comprendere criticamente questi racconti di Moravia. Ma non è difficile, se si analizza più a fondo nei suoi elementi costanti, la forma dell'anomalia. Sia collocata prima del racconto che produce, sia collocata nel corpo del racconto, essa è sempre «enunciata»: i caratteri di tale enunciazione sono l'arbitrio, la provocazione, la semplificazione, la non-serietà, la disinvoltura, la meccanicità, l'illogicità sdrammatizzata, la mancanza di bisogno di spiegazioni (le cose stanno così e basta) ecc. ecc., che Moravia attribuisce al personaggio narrante, ma che in realtà fanno parte del suo stile (sia pure in un altro ordine intellettuale che in quello del personaggio). Ma il fatto che caratterizza in modo particolare l'enunciazione della situazione anomala, è la sua fulmineità. Quasi sempre essa comincia «di soprassalto» con un brusco risveglio o una decisione improvvisa determinatasi, già com-

pleta e perfetta, nelle tenebre dell'istinto. Essa insomma nasce dal nulla.

Tutti questi caratteri dell'anomalia inaugurale fanno sì che essa riveli senza riserve la sua funzione di pretesto, e quindi – nella conseguente ironia verso se stessa – il suo carattere di gioco. Insomma, non si tratta propriamente di una anomalia, ma di una bizzarria.

Se essa, come abbiamo visto, non solo produce, ma anche determina formalmente il racconto, dando ai fatti raccontati un carattere di sogno (qualcosa che è fuori dal destino, *cioè dalla normalità*), ciò non avviene né tragicamente (lo stato anomalo in cui si trova il personaggio non viene affatto visto come penosamente deviante o degradante) né a cuor leggero (come nelle affabulazioni alla *Mille e una notte*). La bizzarria è un'anomalia non presa sul serio. Eppure, abbiamo visto che i temi di cui le anomalie iniziali dei racconti di Moravia sono metafore, sono molto seri. Dunque la mancanza di serietà della bizzarria che provoca tali racconti ideologicamente seri, getta su di essi la sua luce equivoca e irridente.

Potremmo a questo punto proporre il seguente schema essenziale: bizzarria iniziale – racconto vero e proprio di carattere realistico – iato contenente la metaforicità del racconto – tratto finale fornito di senso.

Lo «iato» che sta tra il racconto e la sua traslazione metaforica è riempito dunque dal carattere bizzarro dell'anomalia iniziale da cui si produce. Per esempio in *Gemelli nel Nepal*, il fatto che la protagonista abbia un fratello gemello che però la pensa in modo diametralmente opposto al suo e che in quattro e quattr'otto la converte, è una premessa anomala «bizzarra»: tale bizzarria conforma il racconto che ne consegue: né la vita borghese della gemella né la furia contestatrice del gemello – proprio a causa della premessa – possono essere visti e rappresentati seriamente.

Anche obbedire alla volontà dell'inconscio contro la

propria volontà cosciente (*Viaggio di nozze*), anche l'opposizione di due metodi diametralmente opposti di interpretare la realtà (*Singolare plurale*), anche la perdita di identità e il conseguente riadattamento a una realtà che non potrà però perdere mai più i suoi caratteri di incubo (*Rapita*), sono temi ideologici molto seri.

Ma il fatto che essi assumano la forma di racconto scattando da una premessa iniziale bizzarra, toglie loro (almeno apparentemente o tecnicamente) ogni serietà. Quindi il racconto che ne consegue, è comico.

Strana comicità. Moravia non adotta nessuno dei procedimenti tipici dello «stile comico». Non una lingua corposa e mimica, non amenità dialettali, non discorsi liberi indiretti, non *pastiche*, non scatologia, non gergo, non suspensioni di senso, non verbalità irrazionale e onirica, non congegni di equivoci o *qui pro quo* linguistici ecc.: l'unico elemento tradizionale che permane nello «stile comico» di Moravia è il realismo. Non c'è dubbio che i suoi racconti – nel loro vero e proprio corpo narrativo – siano racconti realistici. Le informazioni sui personaggi (anagrafe, identità, connotati) sono sempre perfettamente esatte. E così le descrizioni delle loro azioni e dei luoghi che ne sono il teatro. Il maggiore sforzo della «scrittura» di Moravia è dire esattamente le cose come stanno: e, se mai, il realismo è talvolta superato per eccesso (si vedano per esempio certe descrizioni delle strade notturne di Roma, con le infinite file di automobili parcheggiate a spina di pesce ecc. ecc.).

Tutto ciò che è concreto in Moravia è realistico (cose, oggetti, paesaggi, persone). E se la poesia non può che attuarsi nel concreto, bisogna dire di conseguenza che se Moravia è poeta, lo è per merito del suo realismo.

Senonché tutto lo sforzo e la tensione intellettuale di Moravia ha un unico ed esclusivo scopo: quello di dimostrare la inesistenza della realtà

Negli esempi che abbiamo visto: in *Viaggio di nozze* la

realtà è un delirio, e resta alle spalle di chi la vive, come un sogno che ha un'unica spiegazione da cabala (il «lago Van», che la sposa fuggitiva vede in dormiveglia dall'aereo); in *Singolare plurale* l'interpretazione esistenziale della realtà e quella ideologica si elidono a vicenda, sicché la realtà resta irricognoscibile, rendendo vana chiacchiera il gergo dei due metodi interpretativi; in *Rapita* la realtà è perduta, prima, e poi recuperata sotto forma di irrealtà; in *Gemelli nel Nepal* due tipi diversi di vivere la realtà si rendono a vicenda inattendibili, assurdi, vaneggianti.

In tutto il libro – oltre ai racconti presi ad esempio – insieme al motivo del «soprassalto» in cui si manifesta la circostanza o la decisione anomala, i motivi centrali (ripetutamente ed esplicitamente ribaditi) sono quello del «qui ed ora» – garanzia di concretezza – e quello «del già visto, del già vissuto» che vanifica e elude tale concretezza.

Naturalmente per quanto razionalmente e realisticamente Moravia cerchi di dimostrare l'inesistenza della realtà, non ci riesce.

Ci riesce solo in parte: quel che serve per destituire comunque la realtà di ogni valore. In quello che nello schema abbiamo chiamato «tratto finale fornito di senso» (la macchina narrativa di Moravia è troppo perfetta per non tenerci sospesi sul senso fino all'ultima parola), in una specie di «morale della favola» tra enigmatica e fatua (solo una o due sono le eccezioni di carattere, per quanto lo consenta il *self-control* moraviano, tragico), risulta sempre che: *a*) l'aspetto esteriore della realtà è il miserabile ordine borghese, *b*) la sua sostanza (rivelata da minimi elementi di disordine) è qualcosa di informe, inconsistente, vuoto. I pretesti per mettersi in rapporto con tale realtà profonda sono infiniti: ma, sia tradizionali che attuali (come il femminismo o la contestazione) non sono che pretesti. L'unico rapporto valido è quello

assolutamente non pretestuale di una ragione perfettamente laica, disinteressata a tutto, la quale non può che guardare sia l'oggettività dell'ordine borghese, sia l'oggettività «misteriosa» che vi si può intuire all'interno – con canzonatoria compassione, con fredda leggerezza.

Il senso dei racconti di questo grande narratore – che è giustamente da considerare il più realistico dei narratori italiani – è puramente e semplicemente l'irrisione della realtà.

Interrogato sulla sua opinione intorno alla politicità di un'opera teatrale in versi appena uscita, Adriano Sofri (che, secondo l'offensivo termine convenzionale, è il *leader* di «Lotta Continua») ha dichiarato che «dal punto di vista personale la tragedia lo interessa anche, ma dal punto di vista politico non ha commenti da fare, la sua rilevanza è nulla, non ha peso».

Adriano Sofri è uno di quei giovani nati col '68, nel '68. Per lui «politica» significa «azione politica» nella pratica, «intervento politico» in ogni altro campo. Su altri punti egli è molto più agile, intelligente e possibilista (cioè cosciente delle infinite complicazioni della realtà) dei suoi compagni: ma su questo punto egli è rigidamente ortodosso. Per lui il pensiero non è pensiero se non si manifesta come azione. Nel caso che esso sia parlato o scritto, la sua struttura linguistica deve avere l'instabilità e la provvisorietà di una struttura che ambisca a divenire immediatamente altra: cioè la struttura dell'azione. Non c'è assolutezza nella parola: più essa mira ad essere assoluta, più è apolitica, o addirittura reazionaria. Essa deve essere pervasa dal senso della propria fuggevolezza, della propria mansione utilitaristica, della propria funzione puramente pragmatica che consenta, al massimo, una forma di espressività sentimentale. Ecco perché a Sofri e ai suoi compagni piacciono unicamente gli atti d'accusa, le *querelles*, le melopee, le documentazioni di parte, le

oratorie vibranti, le condanne spietate e indiscriminate. Ecco perché la scrittura è per loro tanto più politica quanto più è piatta, convenzionale, banale, elementare, corretta da una certa ironia demagogica (che consenta anche fughe nell'ambiguità dello scherno).

L'opera teatrale su cui Sofri ha pronunciato il suo «impersonale» giudizio, è mia: si intitola *Calderón*, ed è uscita in questi giorni (ma l'ho cominciata nel '65, addirittura, rifacendola poi più volte: l'ultimo apporto rilevante è del '72).

Sono certo che *Calderón* è una delle mie più sicure riuscite formali. Il corso de *Le ceneri di Gramsci* e dei volumi di versi degli anni Cinquanta, ha ripreso qui, credo, a fluire con pienezza, dopo un lungo periodo di aridità (a cui la mia volontà non si è opposta). Fluire formalmente: ma anche politicamente. Sofri avrà forse potuto notare («dal punto di vista personale») con quanta leggerezza ed anche esattezza egli stesso entri nel testo, sotto la forma idealizzata (cioè fisicamente modellata su altri suoi giovani compagni più innocenti) nella figura del secondo studente Pablo.

Non voglio difendere la «politicalità» di *Calderón*. Una lettura del mio testo in chiave di attualismo politico è una lettura che a me, autore, non può che apparire limitativa. Ambirei, se mai, che la chiave della lettura fosse quella di una politica platonica, quella del *Convito* o del *Fedro* (non essendoci limite all'ambizione di un autore). D'altra parte non posso negare che i «fatti» di *Calderón* appartengono totalmente, specie negli ultimi «episodi» all'attualità politica. Se nelle prime due parti Rosaura si risveglia dal metaforico sonno calderoniano «aristocratica» e «sottoproletaria» (adattandosi poi alla realtà di tale risveglio), nella terza parte, risvegliandosi nel letto di una piccola borghese dell'età del consumismo, l'adattamento le riesce molto più difficile; ne vive l'alienazione e la nevrosi (da manuale), e assiste a un vero e proprio cambiamento

di natura del potere. Assiste inoltre alla contestazione, del '67 e del '68, come nuovo tipo di opposizione al potere, e all'albeggiare di un nuovo secolo in cui la classe operaia *non è stata che un sogno, nient'altro che un sogno*. Dunque i «discorsi» dei personaggi vertono necessariamente su questi temi di attualità politica.

Ora, in effetti, nel mio dramma, tutto ciò è contemplato (in base alla fede nell'assolutezza dei valori formali), come se io fossi un abitante del cosmo: e capisco che ciò possa sembrare inaccettabile a chi sia impegnato in una lotta politica quotidiana, illudendosi che questa sia la volta buona (richiedente quindi uno stato d'emergenza in cui tutto sia in sua funzione).

Non voglio opporre una mia visione storicamente condizionata dall'esperienza, bene o male vissuta, a quella di Sofri e dei suoi compagni. Non sono un padre, non ho voluto essere un padre. Molte volte son anzi io nelle condizioni di figlio, in confronto a questi giovani, quando loro parlano come pubblici ministeri mentre io, anziché sul seggio del senatore, siedo sul banco degli imputati.

Purtroppo non ho saputo mai credere, in questi anni, che fossimo veramente nell'imminenza dell'Avvento; purtroppo non ho vissuto la vigilia di una Rivoluzione. Tanto peggio per me. Lo so che è una mancanza di ingenuità, forse anche di amore. D'altra parte mi faceva orrore rivendicare per i «poveri» l'appartamento di un palazzo col frigorifero e il video, più qualcosa di lieto, ed estremamente imprecisato, che pareva essere l'ideale di «Lotta Continua» («prendiamoci la città»). Ho sentito, proprio in questi anni, in contraddizione con tutto, che la povertà non è affatto il male peggiore. Anzi, ho cominciato disperatamente a rimpiangere la povertà, mia e altrui.

Dunque, *Calderón* è un dramma politico, che Sofri, e in genere i giovani rivoluzionari, non intendono considerare tale. Invece io credo che ci siano in quest'opera, degli elementi di carattere politico che gli dovrebbero

interessare, e proprio in quanto possono in qualche modo influire sull'azione politica e modificarla.

In tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura, si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. Chi, come Rosaura, è inadattabile o male adattabile, anziché vivere tale esistenza precostituita come «membro normale» la vive come «capro espiatorio»: se Rosaura, invece di restare in tale limbo riservato alle anime infelici e nobili, ingenua ed eroica, avesse potuto procedere nella coscienza di sé e quindi dei propri diritti, assumendo una posizione polemica o addirittura rivoluzionaria contro il Potere, non avrebbe però mai potuto evitare di avere con esso quel «rapporto di intimità» (di cui Pannella recentemente parlava a proposito del fascismo). Il Potere in *Calderón* si chiama Basilio (Basileus), ed ha connotati cangianti: nella prima parte è Re e Padre (appare nello specchio – con l'Autore!! – come nel quadro de *Las meninas*), ed è organizzato classicamente: la propria coscienza di sé – fascista – non ha un'incrinatura, un'incertezza. Nella seconda parte – quando Rosaura si risveglia «povera», sottoproletaria in un villaggio di baracche – Basilio diviene un'astrazione quasi celeste (sta nello stanzone de *Las meninas* vuoto, come sospeso nel Cosmo: e da lì invia i suoi sicari sulla terra); infine, nella terza parte, egli è il marito piccolo-borghese, benpensante, non fascista ma peggio che fascista. È in questa terza parte che egli è in crisi. Non sa più quale sia la sua «vera volontà». Secondo le regole del comportamento borghese egli nasconde l'angoscia di questa sua incertezza, e lavora, con tutta l'estrema intelligenza della sua cultura, per «capirsi». Non esita a servirsi anche del pensiero della opposizione borghese gauchista (i due medici omonimi Manuel, psichiatri alla Basaglia) e addirittura del pensiero rivoluzionario. Infine egli capisce la propria nuova

«natura»: si è, per l'ennesima volta ricreato, ma, per la prima volta, si è ricreato *non più uguale a se stesso*. Ha omologato, ora, perfettamente il mondo su cui egli si esercita. Le Rosaure, da ora in poi, non avranno più *altri luoghi* dove risvegliarsi.

Dunque il nostro Basilio non è affatto un uomo ottuso, feroce, stupido, avido (e la volgarità è un suo elemento, non è un tutto): come egli dice al medico colto che ha in cura Rosaura: «Lei squittisce la sua piccola borghesia – mentre io, seguendo il mio fato, la vivo». C'è in Basilio qualcosa di ascetico, una totale identificazione con la propria funzione. Egli è il Potere borghese, ma ha i caratteri assoluti del Potere, qualunque sia la sua qualificazione (Potere dei Soviet o Potere dell'Immaginazione). Nessuno di noi può sperare di esserne incontaminato. Accusare gli altri di qualche connivenza col potere è esercitare una forma (inconscia) assai più grave di potere.

I gauchisti per anni («Gauchismo» si dice in *Calderón* «malattia verbale del marxismo!») hanno fatto del Potere (chiamato «Sistema») l'oggetto di un *transfert*: su tale oggetto essi hanno scaricato *tutte* le colpe, liberando così, per mezzo di un meccanismo estremamente arcaico, la propria piccolo-borghese «coscienza infelice».

Attraverso la drastica identificazione di «Sistema» e «Male» – attuata in modo manicheo o calvinista – si sono delineate di conseguenza sul fronte opposto forme di esistenza e di azione che dovevano *per forza* essere «buone»: donde il trionfalismo, il fanatismo, la disperazione. Che peso ha avuto tutto questo sull'azione politica (con cui i gauchisti identificano totalmente la politica, come chi identificasse l'applicazione della scienza con la scienza)?

È molto semplice. Il risultato di una convenzionale, approssimativa, banale, e quindi mitica e irrazionale, idea del Potere, ha fatto sì che l'azione politica contro il Potere – accanto ai caratteri di originalità e di necessità

insiti nella propria natura – accumulasse anche i caratteri «negativi» del nemico: non si può condurre una lotta intelligente contro un nemico considerato irreparabilmente stupido.

I giovani di «Lotta Continua», dunque, sono stati limitati nella loro azione politica da questi due dati: *a)* non hanno saputo o voluto individuare quanto di «intimo» li legasse al Potere, nel cui spazio sono nati e si sono educati, conservandone molti caratteri sotto l'etichetta di purezza assoluta che si sono ingenuamente attribuiti; *b)* hanno pronunciato sul Potere un aprioristico giudizio negativo di stupidità, che è poi ricaduto sulla loro lotta.

Una meditazione, non demagogica, su ciò che è realmente il potere, sarebbe a questi giovani rivoluzionari molto utile, anche per ciò che riguarda l'azione politica immediata, che è la sola che essi (forse giustamente) ritengono valida.

Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate
dell'anarchia*

Credo che l'editore che ne pubblica la traduzione italiana, cerchi di lanciare questo libro in prosa del poeta Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia*, presentandolo come appartenente all'area neo-avanguardistico-gauchista.

Che il libro di Enzensberger sia un *collage* (secondo i desiderata editoriali) non c'è dubbio: ma la parola *collage* ne tradisce il senso, perché l'uso ha da tempo determinato questa parola in funzione di una certa fatuità, irriverenza e parodia che sono i rigidi canoni di una moda con cui Enzensberger non ha nulla a che fare (anche se la conosce).

Il libro nasce in realtà molto modestamente, da un'occasione di lavoro. Il «Terzo Programma» della Westdeutsche Rundfunk di Colonia ha affidato nella primavera del '72 a Enzensberger una trasmissione sull'anarchico spagnolo Durruti. Enzensberger vi si è messo con tutto l'impegno, e con la modestia degli uomini veramente ambiziosi. Ha consultato una sterminata serie di documenti all'Istituto Internazionale di Storia Sociale ad Amsterdam; ha ascoltato i maggiori competenti su questa materia, Angel Montoto e Luis Romero, e infine è andato a intervistare (con la macchina da presa) decine e decine di testimoni: compagni di lotta di Durruti, uomini politici, giornalisti, conoscenti casuali ma presenti in situazioni importanti, parenti, amici d'infanzia.

Enzensberger ha raccolto così un materiale presumi-

bilmente enorme. Con pazienza pari alla modestia, l'ha selezionato, stralciando di ogni testimonianza i frammenti (che vanno da poche righe a qualche pagina) che gli parevano rilevanti, e ha disposto tali testimonianze secondo una successività cronologica dall'infanzia di Durruti alla sua morte.

Enzensberger interviene in prima persona poche volte, in una serie di «glosse» in corsivo inserite tra un periodo e l'altro della vita di Durruti (che coincidono con i periodi storici della rivolta anarchica del comunismo libertario e della guerra civile spagnola): tali interventi di Enzensberger sul proprio libro obbediscono tuttavia alle stesse leggi cui obbediscono le «testimonianze» del cosiddetto *collage*; cioè la stretta funzione informativa e oggettiva dell'esposizione dei fatti. Enzensberger «autore» trapela appena un po' nella prima glossa, metalinguistica, sulla costituzione del proprio libro, e nell'ultima glossa (*Sull'invecchiamento della rivoluzione*) in cui con brevi tratti essenziali descrive le persone – ora invecchiate – che hanno raccontato a più riprese ciò che hanno vissuto in gioventù con Durruti, divenendo quindi nel corso del libro dei personaggi. I brevi tratti con cui Enzensberger li descrive riescono a essere commoventi. La vera qualità di «scrittore» di Enzensberger, però, si manifesta in altro modo, come vedremo. Ma ciò che interessa prima di tutto è vedere questo libro com'è, al di fuori (come vuole essere) del suo autore: che si presenta come puro tramite di un libro nato da sé.

Prima di tutto questa «storia di Durruti» è un paradigma. Esso oggi non avrebbe avuto più senso se non per gli specialisti (gli storici o certi uomini politici) se nel '68 non si fossero manifestati in Europa (forse specialmente in Germania) casi di lotta politica in qualche modo analoga a quella di Durruti (anarchia, comunismo libertario, Bakunin al posto di Marx, intransigenza, estremismo, necessità della violenza e del regicidio, nuo-

va forma esistenziale di essere al mondo e di agirvi, certezza dell'Avvento imminente, identificazione del momento storico con una specie di esaltante Vigilia).

Nel tempo stesso, però, il «paradigma» di Durruti è un «paradigma negativo», che mette in scacco le sue ripetizioni attuali. Durruti infatti è un operaio (ferroviere e meccanico), nato da una famiglia proletaria – o forse, meglio, sottoproletaria – di León; è quasi analfabeta e quindi autodidatta; tutto ciò che egli psicologicamente e fisiologicamente è, è popolare, dovuto alla madre e al padre poveri, al nutrimento povero, a un universo culturale povero: in lui non c'è mai niente, in nessun caso, di borghese, neanche mimeticamente, nell'età più matura. Cosa caratteristica dei poveri, egli non invecchia: rimane ragazzo. Ignora cioè quella «dignità» che l'adulto borghese rivendica a sé, difendendola con le unghie e coi denti, perché è il lato che egli crede autentico di quella «falsa idea di se stesso» ch'egli sospetta di avere. In quanto «povero» – difensore della grande dignità dell'uomo, e non di quella personale e sociale del piccolo-borghese – Durruti per tutta la vita ha nutrito alti sentimenti non retorici.

Per esempio, ha nutrito un grande rispetto per la cultura: che è una conquista, per i poveri, i quali non giungono mai, dunque, alla sadica violenza contro di essa dei piccoli borghesi, che l'hanno avuta per privilegio. Questo amore per la cultura prodotta dall'uomo anche in situazioni storiche e politiche ingiuste e addirittura infami, rende sostanzialmente Durruti un uomo colto. Egli non è mai stato, in tutta la sua vita, un manipolatore di «sottocultura». Ecco perché dico che il suo paradigma è negativo rispetto all'anarchismo e al comunismo (marxista o non marxista) degli anni Sessanta: che è stato un'orgia di sottocultura o di rabbia anticulturale piccolo-borghese.

Durruti si è trovato, nella sua lunga lotta cominciata da

ragazzo e finita con la sua morte nel '36 a Madrid, di fronte a tutti i problemi irrisolvibili che gli anarchici si pongono attraverso la dichiarazione dei propri principi. Un problema risolto implica infatti una vittoria della realtà, cioè un compromesso con qualche forma di potere. A uno a uno Durruti ha dovuto affrontare tali problemi che egli non poteva illudersi di risolvere se non venendo meno al proprio rigore. Ma, in questo senso, non pare essere stato mai un fanatico. La violenza ha finito col tacitare la non violenza; la necessità della disciplina ha costretto la «indisciplina organizzata» ad adattarsi alle esigenze della guerra; l'improrogabile alleanza con la socialdemocrazia e i comunisti della Repubblica antifascista, ha potuto attenuare la mortificazione del compromesso solo attraverso la riserva, tenuta *in pectore*, di una successiva rivoluzione totale. Era l'azione che assorbiva queste contraddizioni e consentiva il rinvio della loro soluzione. E quindi l'azione non doveva avere fine.

Attraverso le testimonianze dei suoi compagni e dei giornalisti (tra cui Il'ja Ehrenburg, e quella, emozionante, di Simone Weil) Durruti passa da un'azione all'altra, mantenendo in cuore come una riserva destinata a restare intatta, ogni possibile forma contemplativa di cultura o d'esistenza.

In tutto il libro sono solo due le testimonianze di parte avversa (un giornalista e un'agenzia fascisti). La figura di Durruti è dunque sempre vista positivamente; anzi, molto positivamente. Se c'è qualche timido atteggiamento critico nei suoi confronti, si tratta del punto di vista di chi combatte la sua stessa lotta, nelle sue stesse file, ma che, in qualche circostanza, la pensa un po' diversamente. Tuttavia, tra le righe, si sente la presenza di una critica più aspra (specie da parte comunista) e naturalmente una condanna feroce (da parte fascista). Aleggia sulla sua figura qualcosa di sinistro (non detto esplicitamente nelle testimonianze raccolte da Enzen-

sberger): cioè la meccanica dell'assassinio e del genocidio politico. Uccidere – nel gergo dei testimoni, tutti di parte – si diceva «ripulire». E certe «ripuliture» di Durruti e dei suoi compagni fanno raggricciare la pelle. Nei miliziani c'era qualcosa dei falangisti. Bisogna dire questa facile verità, per poter cercare di dire la verità tutta intera.

La presenza di Enzensberger non solo come compilatore di questo libro – ma come vero e proprio scrittore, che, pur non scrivendo direttamente, dispone, secondo la demoniaca abilità dello scrittore, le scritture altrui – viene fuori prima di tutto nell'aver fatto di questo libro «di parte», faziosamente, generosamente di parte, un libro in cui aleggia l'intera verità.

In questo senso Enzensberger ha dato una straordinaria lezione agli storici di professione: ha inaugurato addirittura un metodo storiografico nuovo (altro che *collage*!). La storia non può essere compresa né nella sua polverizzazione – come quantità praticamente infinita di informazioni – né nei suoi pilastri, schemi o fatti salienti che siano. La storia può essere compresa solo se interrogata disinteressatamente e senza fine. E oggetto perfetto di tale interrogazione è il libro di Hans Magnus Enzensberger.

La qualità letteraria di Enzensberger viene fuori anche in un modo più sottile e specifico. Cioè nella disposizione che egli ha dato alle testimonianze, dove una «gradualità» di alta qualità drammatica finisce col predominare sulla «successività» cronologica. Per le prime settanta-ottanta pagine circa, Durruti, benché si parli solo di lui, non c'è: è puro *flatus vocis*, ha la labilità delle figure secondarie dei sogni. Poi, un po' alla volta comincia a presentarsi, attraverso le testimonianze, ma come aprioristicamente, cioè come se il lettore fosse già compiutamente informato su lui: il suo essere è sempre un apparire (non per niente a riferirne sono dei «testimo-

ni»). Le sue teofanie poi cominciano man mano ad infiltrarsi, finché l'accumulazione fa perdere loro il loro carattere magico, e Durruti comincia a farsi familiare. Ma dobbiamo aspettare la p. 231 per sapere da una testimonianza che ha i capelli neri e crespi, e la p. 232 per sapere del suo sorriso e dei suoi denti. Fino a quel momento, avevamo genericamente saputo che era bruno e di grossa corporatura.

Inoltre: per l'intero libro Durruti si presenta come un monolite. La scelta delle testimonianze è in funzione dell'integrità del protagonista, così perfetta che non pare poter offrire possibilità di versioni rilevanti. Durruti è unico, ha una forma sola, come una moneta di scambio. Certo questo è dovuto oggettivamente (come Enzensberger stesso nota) alla pubblicità della sua figura, che, di fronte alle folle, tendeva a diventare retorica e simbolica. Ma certo la rete delle interpretazioni su di lui si presenta come particolarmente monocroma. Ma ecco che egli muore. Muore colpito da una pallottola alle spalle (come gli eroi dell'antico epos, uccisi dai traditori che non possono aggredirli di fronte). L'ambiguità che era stata perfettamente assente dal Durruti in vita, esplode sul Durruti morto. Mentre prima nulla in lui e intorno a lui era ambiguo, ora tutto è ambiguo. Le interpretazioni diventano, improvvisamente, drammatiche, contraddittorie, innumerevoli: Durruti è stato ucciso da un tiratore franco fascista, Durruti è stato ucciso dai comunisti, Durruti è stato ucciso dai suoi stessi compagni anarchici, Durruti è stato ucciso da un colpo partito incidentalmente dal suo stesso fucile che egli portava a tracolla. E, all'interno di queste interpretazioni, c'è un'infinità di sfumature che ne modificano scandalosamente il senso.

Solo a questo punto veniamo così a sapere come Enzensberger vede Durruti, al di fuori della severa serie di informazioni oggettive che egli ci dà. Diversamente da-

gli eroi epici, che sono integri in vita, finché il «traditore» li colpisce alle spalle, eternando ed esaltando la loro integrità dopo la morte, Durruti è un eroe integro in vita, ma, dopo che viene colpito alle spalle e muore, entra nel regno dell'ambiguità. La visione poetica che Enzensberger ha di Durruti è la chiave di questo libro politico: e coincide molto probabilmente con la realtà.

Ho riletto in questi giorni, scelti da una bella collezione economica, *Le anime morte* di Gogol', *Romanzi e racconti* di Puškin, *Eugénie Grandet* di Balzac, e *Madame Bovary* di Flaubert.

Madame Bovary esce nel 1856 (dopo cinque anni di lavoro). Più di un secolo fa. Eppure possiamo continuare a occuparci di questo libro come se si trattasse di un problema attuale. La domanda che esso ci pone è una domanda elementare: «Su che cosa si fonda il diritto di un narratore di raccontare letterariamente una storia?». Sembrerebbe di poter rispondere, per quanto riguarda Flaubert: «Perché degli altri l'hanno già fatto». *Madame Bovary* non è inventato: non ha certo l'aria del primo romanzo della storia. In questa mia recente rilettura, non sono riuscito a finirlo, perché esso mi pareva «rifatto», e – incredibile a dirsi – non «rifatto» nel 1856, come geniale calco o mimesi di una narrativa irripetibile, ma «rifatto» molto più tardi, dopo Proust, dopo Joyce, in una specie di restaurazione moderna, che vedesse il 1856, circa, come un'epoca «in costume».

Il matrimonio di Charles-Denis-Bartholomé Bovary con la signorina Emma Bertaux sembra una grande e bella sequenza di un film americano, magari di Ford. Mentre la prima apparizione «reale» di Emma in quanto presenza fisica è il dettaglio (le mani «non abbastanza candide, piuttosto secche alle falangi») di un film un po' meno og-

gettivo, vagamente intellettualistico (un film francese del '40): non però privo di poesia. Ha ragione Moravia che – anche lui in una recente rilettura – trova Emma «scollata», fatta di tanti pezzi e sostanzialmente rimossa. Sapeva o non sapeva Flaubert ciò che di lui sa Jakobson? Sapeva del «livello stilistico d'una serietà oggettiva, da cui parlano le cose stesse»? Sapeva del processo di «autocostituzione» della propria lingua (in *Madame Bovary*)? Certo, a suo modo, doveva avere coscienza del suo lavoro, anzi, del suo progetto, e proprio nei termini in cui possiamo ragionarci noi, compresi ancora, tutto sommato, nella sua epoca. Eppure in *Madame Bovary*, rispetto al progetto della serietà oggettiva linguisticamente autocostituitasi (con la doppia conseguenza di dare diritto all'autore di raccontare e, insieme, di farlo scomparire come persona), c'è un grave errore, che sta lì, inesplicabile, ingiustificabile, imbarazzante, in prima pagina. *Madame Bovary* comincia autobiograficamente! L'autore, lui, è il testimone oculare della realtà fisica di Charles Bovary: e proprio nel momento in cui questi «appare» – cosa che avviene nell'aula della scuola di un collegio, in cui è il protagonista stesso a pronunciare il proprio nome: «Charbovari».

L'autore è dunque lì, coi suoi compagni: un manipolo di coppie di occhi che guardano e osservano crudelmente. Così il romanzo comincia con una prima persona plurale comprendente l'«io» narrante: «Eravamo...». Di colpo, però, questo plurale simpatetico, e di conseguenza l'io narrante, scomparirà alla terza pagina per non ricomparire mai più. Che bisogno ce n'era?

Leggendo *Madame Bovary* non si saprà infatti più niente del suo autore, non solo perché non vi si fa notare, sia pure solo tecnicamente, nella sua pura e semplice qualità di narrante, ma perché, attraverso la sua opera oggettiva, e volutamente tale, egli non ci dà alcuna informazione nemmeno implicita e indiretta di sé. Se non conosciamo Flaubert in altri modi – cioè attraverso altri

suoi scritti e le testimonianze del tempo – non sapremmo assolutamente chi fosse quest'uomo che sa tutto di Charles Bovary e di sua moglie. Non risulterebbe di lui alcun tratto caratteriale e culturale sia pur minimo, sia pur confuso. Di lui sapremmo solo, insomma, la sua «teoria della letteratura».

Anche di Balzac, attraverso *Eugénie Grandet* (1833) non veniamo a sapere, direttamente, niente, se non come egli pensava che si dovesse scrivere un romanzo. Ma è appunto questo, nel suo caso, che ci fa sapere qualcosa, indirettamente, di lui. C'è quindi una differenza sostanziale tra la «teoria della letteratura» di Flaubert (che implicava la scomparsa totale del narratore, anche come «temperamento») e la «teoria della letteratura» di Balzac (che invece non impediva all'autore di straripare nelle sue pagine, non certo nate da se stesse, ma dal suo pugno, e quindi dalle tempeste del suo carattere). Il modello del naturalismo (come in teoria non è avvenuto, ma è avvenuto in pratica) non poteva che essere *Madame Bovary*, che era già, diciamo così, un modello applicato a se stesso, e quindi poteva essere ripetuto. Al contrario *Eugénie Grandet* (tradotta in russo con entusiasmo dal Dostoevskij giovane) non poteva assolutamente divenire un modello (ma, se mai, un paradigma). Si può imitare un romanzo «dominato» dall'autore (assente) non un romanzo che domina l'autore, presente con tutta la sua passione inventrice. (Sainte-Beuve diceva negativamente che Balzac era «in preda alla sua opera».) Scritto più di vent'anni prima di *Madame Bovary*, *Eugénie Grandet* è infinitamente più moderno: non solo nel senso che dà a questa parola la critica marxista (Lukács), cioè nel senso che lo sguardo gettato sulla società da Balzac ne coglie gli aspetti politici e sociali più veri e rivoluzionari (all'interno della borghesia capitalistica), ma anche nel senso che esso si presenta come una «liberazione» dalle regole istituite da un ipotetico *Madame Bovary* precedente. E si tratta di una liberazione

esaltante, piena di sproporzioni, di errori, di invenzioni impreviste e ispirate. Benché anche Balzac veda già i suoi personaggi provinciali quasi «in costume», non c'è una scena in *Eugénie Grandet* che sia manipolata, eseguita; ogni scena è poetica, ha l'arbitrarietà della vita che tende a fissarsi in qualche ricordo o in qualche sogno.

Il negro di Pietro il Grande di Puškin è del 1827. Puškin non aveva una tradizione nazionale alle spalle. È stato materialmente costretto a inventare una lingua russa per i propri romanzi. In una fantomatica storia delle forme, egli aveva come precedenti i romanzi occidentali, e specialmente francesi: precedenti con cui si era messo in rapporto polemico (press'a poco come, appunto, in casa sua, Balzac). Per ragioni oggettivamente storiche, però, Puškin, benché nella invenzione delle forme fosse moderno come, e forse più di Balzac, era caratterialmente più arcaico (un nobile della Russia zarista!), e se a qualcuno dovessi paragonarlo, non troverei che, alcuni decenni prima, Mozart.

Essendo soprattutto poeta in versi – a differenza di Balzac e di Flaubert di cui è inconcepibile che sapessero fare una rima – Puškin è del tutto scoperto, come uomo e come inventore di forme, nei suoi romanzi: essi sembrano essere una diretta emanazione materiale di lui. La sua tragica festosità, la sua funebre leggerezza (per l'appunto mozartiana) ne sono il tessuto connettivo (criticamente, s'intende, ineffabile). La «teoria della letteratura» in Puškin, appare, alla lettera, elementare e labile: era già molto che egli fosse in polemica eternamente giovanile con la narrativa tradizionale e di successo (sia quella occidentalizzante in Russia che quella proprio occidentale). Egli inventava il racconto scrivendolo, in una sorta di vitalismo empirico adorabile. De *Il negro di Pietro il Grande* si può dire che è sublime come si dice delle opere di Mozart. È concepito come un poema, a grandi strofe irregolari, molto irregolari. I banchetti e le feste

sono i più belli della storia di ogni letteratura. La figura di Pietro il Grande chiamato, con strabiliante confidenza, Pietro, sembra la figura di un romanzo ateniese dei tempi di Platone. Mirabile è la dislocazione finale del racconto, nella cameretta del prigioniero svedese che suona il flauto e poi comincia a spogliarsi per andarsene a letto, lui, grigia figura di secondo piano, lasciando così sospesa la storia dei protagonisti, incluso lo Zar, o forse concentrandola nella propria enigmatica quotidianità dal senso irrilevante eppure infinitamente irrisolto.

Tutti sanno che protagonista de *Le anime morte* (1842) è il truffatore Čičikov: e proprio protagonista per definizione, protagonista se mai ve ne fu: protagonista, insomma alla stregua di un Don Chisciotte, di cui è così degno, da non trovarne forse un altro altrettanto degno in tutta la narrativa borghese europea. Eppure io oserei avanzare la candidatura a protagonista de *Le anime morte* di un altro personaggio: cioè né più né meno che Gogol' stesso. Egli infatti non è il suo romanzo, o meglio – come dice Jung citato da Pound – egli non è lo «strumento del proprio lavoro», incapace dunque di autodefinirsi. No. La «teoria della letteratura» di Gogol' presuppone un autore che strumentalizza il proprio lavoro (e nella fattispecie il romanzo), per dire qualcos'altro in più rispetto a ciò che diviene oggettivo nel romanzo stesso. Mai, in nessun luogo del libro, in nessun momento, dimentichiamo che Gogol' lo sta scrivendo. Egli, contemporaneamente, crea uno tra i più oggettivi mondi romanzeschi – tanto più oggettivo quanto più visionario; perché il sogno non consente alternative – e dice come, quando e perché egli fa questo. L'«io» che narra è personaggio del proprio racconto perché è l'inventore della «teoria della letteratura» che ne presiede l'invenzione e la forma, e quindi è costretto continuamente ad applicarla, pagina per pagina, parola per parola. Pur non essendo fisicamente presente nel racconto, il

suo rapporto con esso è simile a quello dantesco. Come Dante è un personaggio della *Commedia*, così Gogol' è un personaggio delle divine *Anime morte*. Gli interventi diretti – cioè il continuo commercio col lettore e le apostrofi – hanno lo stesso carattere. Sia Dante che Gogol' pongono la maggior cura nel non far mai dimenticare al lettore che egli sta leggendo un'opera letteraria scritta. Non gli creano mai, neppure per un momento, l'illusione che si tratti di qualcosa che sia la vita stessa, miracolosamente riassunta. Mai per un momento vanno dimenticate le regole del gioco.

Ma mentre in Dante la violenza della sua presenza in quanto autore-personaggio è presupposta dalla funzionalità di tutto, cioè dal dominio, esplicito e quasi ostentato, che egli ha sulla propria materia («macro» per questo), in Gogol' succede il contrario: la violenza della propria presenza di autore-personaggio nel libro è presupposta dalle continue violazioni della funzionalità: egli è il padrone, ed è libero di fare tutto quello che vuole. Per esempio, eludere le norme da lui stesso istituite. Naturalmente il modo più clamoroso con cui Gogol' ottiene questo è l'*excursus*, la divagazione infinita: ma quello più probante e perentorio è l'arbitrarietà. Proprio nella prima pagina (l'arrivo della carrozzella di Čičikov, con Čičikov sopra «non bello ma neppure brutto d'aspetto, né troppo grasso né troppo magro; non si poteva dire che fosse vecchio ma nemmeno che fosse troppo giovane»; e il commento metafisicamente comico dei soli due contadini che l'osservano) abbiamo il seguente passo: «Poi ancora, quando la carrozzella stava avvicinandosi all'albergo, incrociò un giovanotto in pantaloni bianchi di tela felpata, molto stretti e corti, con una marsina che voleva essere alla moda, sotto la quale si vedeva lo sparato della camicia chiuso da uno spillo di Tula ornato di una pistola di bronzo. Il giovanotto si voltò indietro, trattenne con le

mani il berretto che per poco il vento non gli faceva volar via e proseguì per la sua strada».

Se la descrizione, attraverso negazioni, di Čičikov, e le battute dei due contadini piene di un buon senso che non crede più neanche in se stesso, stanno a significare, come dice Belyj, che «l'oggetto della narrazione è un luogo vuoto e comune su cui è tratteggiata una finzione di questo tipo: non più un'unità, non meno di uno zero» – cioè la perfetta mediocrità fra il tutto e il nulla del mondo che Gogol' si accinge a rappresentare – che cosa sta a significare, a sua volta, il giovanotto, dai pantaloni bianchi di tela felpata, ecc. così minuziosamente descritto? Egli non compare mai più nel romanzo, e di nessuna sparizione si può dire che è più definitiva della sua: egli non ha legami di sorta con nulla, non è in funzione di nulla. È, appunto, puramente arbitrario. Dunque altro significato la descrizione della sua figura non può avere che quello di dimostrare che Gogol' in quel momento sta scrivendo.

Stilo queste poche pagine di prefazione a Fenoglio talmente al di fuori da ogni finalità celebrativa, e così lontano da considerarlo un valore costitutivo, che indubbiamente alla fine il lettore si sentirà interrogato piuttosto che introdotto.

Ho riletto Fenoglio dopo molti anni (il caso ingeneroso vuole che negli stessi giorni rileggesti Gogol', Puškin, Balzac e Comisso): mentre ho letto per la prima volta *Il partigiano Johnny* che avevo trascurato all'uscita.

Ho trovato subito, fin dalle prime righe, la pagina di Fenoglio difficilissima, quasi incomprensibile. Per capirne il senso letterale, dovevo rileggere qualche frase due o tre volte. Il dovere mi teneva attaccato alla pagina – aggredita del resto con tanta simpatetica apprensione – ma in realtà mi sentivo irrimediabilmente respinto dal suo enigmatico grigiore. Non ho mai nutrito alcun particolare interesse verso le Langhe in quanto tali, per la verità; e la mia avversione a Pavese, non è, per gli addetti ai lavori, un mistero. Il dovere di occuparmi di quei paesi, di quelle cittadine e di quelle campagne, cercando di decifrare quella prosa così grigia ma insieme così oracolare, che le esprimeva, mi è parsa subito una fatica quasi insormontabile. Mi sono ripreso trasformando la mia domanda di lettore da «cosa scrive Fenoglio?» in «come scrive Fenoglio?». Da quel momento ho potuto continuare a leggere.

Come scrive Fenoglio?

Ecco qua alcuni esempi.

Dal racconto *Superino*: «Sebbene l'amicizia non sia mai stata il mio forte, nella seconda estate che passai a San Benedetto mi legai a Superino. Era figlio di Filippo e Teresa e abitavano in una casetta semivuota dirimpetto alla canonica, sullo sperone che dirupa sul mulino di Belbo».

Note: Può l'amicizia essere un forte? L'allocuzione «essere il forte» si usa a proposito di fatti e qualità specifici. Si potrebbe per esempio dire: «Sebbene l'amicizia per gli animali non sia mai stata il mio forte», o anche addirittura: «Il provare amicizia per qualcuno non è mai stato il mio forte», ma dire «L'amicizia non è mai stata il mio forte» è pesantemente inesatto e perciò oscuro: tanto più che il sostantivo astratto «amicizia» può indicare sia l'amicizia che si prova per gli altri, sia l'amicizia che gli altri provano per noi. Quale di queste due amicizie non è mai stato il forte del narratore?

Seguono due passati remoti (d'uso solo letterario) uniti in rima involontaria e cacofonica («nella seconda estate che *passai* a San Benedetto mi *legai* a Superino»). Indi la frase: «Era figlio di Filippo e di Teresa e abitavano...», dove il soggetto prima è «egli», poi, nella coordinata, diventa improvvisamente «essi».

Il luogo dove Superino e i genitori abitavano consiste in un'accumulazione di dati: in una *casetta*, dirimpetto alla *canonica*, sullo *sperone* che dirupa sul *mulino*. Non *si vede nulla*, perché la confusione è aumentata dal fatto che la casetta è *semivuota*, e lo sperone *dirupa* (verbo puramente letterario e poetico in una frasetta la cui brachilogia è somma), e poi ancora dal susseguirsi di due preposizioni articolate identiche: «*sullo* sperone che dirupa *sul* mulino...».

Da *Ferragosto*: «Finalmente la corriera per Rodello. Era una corriera delle prime, tutta spigoli e con la por-

tiera sul didietro, e l'autista era poco meglio d'un carrettiere. Con Toni si conoscevano perché si parlarono da mezzi amici, mentre quello da sulla predella forava i biglietti».

Oscurità profonda. Il «Rodello» ci porta in un altrove dove tutto poi per noi è buio. Cosa succede in quella corriera, che, con tanta imprecisione è «una delle prime», e ha un «didiietro» anziché una parte posteriore? C'è un autista (che, come deve presumibilmente parer naturale in quel Rodello, è «poco meglio d'un carrettiere»): ma tale autista non si presenta grammaticalmente né come un pezzo della corriera né come un essere vivente. Stando all'analisi grammaticale, infatti, egli è visto come un accessorio della corriera: «Era una corriera delle prime, tutta spigoli e con la portiera sul didietro, e l'autista era poco meglio d'un carrettiere»: dove per la verità – perché l'autista potesse essere definitivamente considerato, con tetro umorismo, un elemento della corriera – avrebbe dovuto essere scritto: «e con l'autista *che* era poco meglio d'un carrettiere...»; tuttavia il fatto che egli si distingua, in qualità di essere vivente, dalla corriera è reso oscuro dal fatto che la congiunzione «e» lo omologhi alla «portiera sul didietro»: «e con la portiera sul didietro, e l'autista...» (il polisindeto impone una funzione sostantivale all'intera frase che segue).

Ma l'oscurità veramente indecifrabile si trova nella frase seguente. Questa frase non ha soggetto: si capirà poi nel seguente capoverso che si tratta di una donna, ma, per il momento, non si può assolutamente che considerare come soggetto implicito l'ultimo – e unico – personaggio nominato, cioè l'autista-carrettiere. «Con Toni si conoscevano perché si parlarono da mezzi amici...». Chi può, umanamente, non pensare che a parlare fossero l'autista e questo Toni? All'interno di questa oscurità, ci sono altre tre imprecisioni che l'aumentano: l'allocuzione «con Toni si conoscevano», l'allocuzione

«mezzi amici», e la funzione del «perché» («si conoscevano *perché* si parlarono da mezzi amici»), di cui è incerto se esprime causalità o effetto. La confusione è resa infine totale dalla frase introdotta da quel «mentre» («*mentre* quello da sulla predella forava i biglietti»): è un «mentre» avversativo o temporale? In tutti e due i casi, il lettore resta interdetto, appunto perché è convinto che a «conoscersi con Toni» e a parlargli da «mezzo amico» sia l'autista (improvvisamente, ora, sotto la veste del fattorino: aveva ambedue le mansioni?): e invece, inopinatamente, eccolo là, separato, che fora i biglietti «da sulla predella», in silenzio. Solo al capoverso, ripetuto, veniamo a sapere che lì dentro c'era anche una donna, ed era lei il soggetto della precedente frase. Resta sempre però il dubbio: che biglietti forava «da sulla predella» quell'autista che forse era anche un fattorino, se i due, la donna e Toni, erano gli *unici* passeggeri, e se ne stavano già all'interno della corriera a parlare tra loro?

La domanda che io pongo al lettore è la seguente: le imprecisioni, le inesattezze, le oscurità, le sciattanze grammaticali e lessicali usate da Fenoglio in questi racconti, sono *anacoluti*? Nel caso che il lettore tendesse a rispondere positivamente, dovrei però aggiungere una domanda suppletiva: se Fenoglio fa un così abbondante uso di anacoluti, è evidente che non parla in prima persona, ma il suo parlare è mimetico, e mimetico della lingua degli abitanti di Rodello e dintorni: ma una mimesi linguistica, o discorso libero indiretto, può consistere solo in una serie di anacoluti?

Qual è la ragione per cui nella mimesi di Fenoglio non c'è traccia di dialetto, se non nella struttura della frase, mentre il lessico non può dirsi mai minimamente dialettale, ma semplicemente parlato? Allocuzioni come «conoscersi con qualcuno», «essere mezzi amici», «da sulla predella», fanno parte di un Brachitaliano interregionale. Dunque, Fenoglio ha forse «mimato» dei piemontesi co-

me rappresentanti di un italiano piccolo-borghese parlato da contadini che l'hanno appreso attraverso alcuni suoi gerghi specialistici (linguaggio burocratico, linguaggio militare, linguaggio sportivo)?

Quando il racconto anziché essere il racconto di uno o due personaggi è un racconto corale ciò viene fuori con maggior chiarezza, perché oggetto della mimesi (se di mimesi si tratta!!) non è una persona ma un'intera comunità... Per esempio, le truppe partigiane delle Langhe, ne *I ventitré giorni della città di Alba*. Si legga: «E dopo un altro po' di bordello tanto per prorogare il pranzo ai partigiani, all'ora una pomeridiana la repubblica se ne andò, ma non così in fretta che una squadra partigiana non guadasse il fiume e arrivasse al sedere della retroguardia... La sirena suonò il finis». Oppure: «Si sentivano assai meglio che la notte, e tutti attenti e seri osservavano la traiettoria della loro mitragliera, le nuvolette delle mortaiate dei fascisti che mettevano un colpo sopra l'altro come tanti scalini per arrivare in cima alla collina dei Biancardi, e facevano congetture molto sensate».

Questi personaggi che tutti insieme vengono chiamati «essi», nella infinita bassezza della loro elementarità linguistica, non respingono come estranee non solo parole del linguaggio militare, come «retroguardia», o «traiettoria», ma anche parole «elette» mutate dalla burocrazia clericale: «prorogare», «guadare», «l'ora una pomeridiana», «finis», «congetture». Il linguaggio da caserma è prevalente: «bordello», «sedere della retroguardia», «mortaiate», e infine, «repubblica», sineddoche e antonomasia («le truppe della repubblica di Salò»), secondo le vecchie abitudini del povero soldato. La mescolanza dei linguaggi è dovuta al fatto che nella terza persona plurale, grammaticalmente protagonista del racconto, son compresi, oltre ai poveri soldati, anche i sergenti o i comandanti dalle più diverse provenienze (intellettuali o

militari di carriera), tra cui Fenoglio, a cui è dovuta l'aura del racconto mitizzante – corretta però da quella certa neghittosità umoristica di chi non vuol accettare a nessun patto di essere coinvolto scopertamente in qualche commozione o sentimento troppo grande. A Fenoglio-partigiano, e quindi prima parlante e poi autore, sono dovute costruzioni sintattiche come: «La repubblica se ne andò *ma non così in fretta che* ecc. ecc.» e aggettivazioni come «tutti attenti e seri», riferite ai partigiani in quanto personaggi positivi. Che su tutta questa estrema elementarità di sentimenti e di lingua, giunga radente la luce dell'epos, non c'è dubbio: «C'era chi gli avrebbe scommesso contro, ma non ebbe il tempo perché, mentre ai campanili di Alba battevano le cinque, sul fiume scoppiò un rumore da non sapere se erano gli uomini a farlo o la terra o Dio, il rumore che comincia le battaglie, e dalla collina dei Biancardi...». Siamo all'incirca a Roncisvalle.

La nuova domanda che pongo al lettore è: l'anacoluto e la miseria linguistica estrema sono da Fenoglio messi in funzione di una idea mitica di un popolo i cui rappresentanti reali – i partigiani – altrimenti non possono esprimersi che attraverso la litote del silenzio e l'umile *ars rhetorica* dell'azione?

Se è così, l'antifascismo non risulta forse altrettanto ontologico che il fascismo, e il partigiano non si identifica col soldato tradizionale strappato alla follia di destra e restituito al buon senso dalla classe lavoratrice? Che significato ha una nuova ideologia se non è nominata – sia pure a causa di un testardo pudore – ed è degradata quindi alle sue pure espressioni esistenziali?

Il «Sig. Vittorini» (così lo chiamava Fenoglio nelle sue lettere a Calvino) trovava nella prosa di Fenoglio – specie ne *La paga del sabato*, facendoglielo distruggere, per salvarne solo alcuni brani sotto forma di racconti ricostruiti – «un che di ovvio». Ma non è di «ovvio» che si

tratta (almeno secondo il «Sig. Pasolini»), bensì di povero, di povero, di povero: una povertà così estrema da cadere nel ridicolo e nel delirio, nel *raptus* e nell'annichilimento espressionistico. Filtro atroce dietro al quale la realtà appare come un Carnevale straccione, tanto più angoscioso in quanto oltre tutto decoroso. Si legga: «... solamente di divise ce n'era per cento carnevali. Fece un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rossonero dei pompieri col grosso gancio. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili, che andavano da Rolando a Dinamite...».

Collegando Fenoglio, attraverso la città di Alba, comune luogo di nascita, a Roberto Longhi – come ricorda Contini in una *Cronologia* della vita di Longhi: «Da notare anche l'amicizia che egli avrebbe stretto con un giovane eccellente scrittore albeso, precocemente scomparso (1922-63), Beppe Fenoglio» – Beppe Fenoglio sarà forse da ascrivere all'ammirevole ancorché marginale corporazione dei «Bamboccianti» meridionali, quelli studiati con amore da Longhi: lui, settentrionale, un tetro, diseredato, rigoroso stilista settentrionale, che non vuole osare nulla all'infuori dei segni della cerchia, affascinato dalla loro mitica miseria.

[Campana e Pound]

Perché di un poeta come Dino Campana si è impadronita la destra letteraria? Intendo alludere, per esempio – sulla scorta di una recente riedizione popolare di tutta l'opera di Campana – a Enrico Falqui, curatore, peraltro diligente e nitido, dell'insieme, a Mario Luzi, prefatore del volume e di una sua sezione interna (il carteggio tra Campana e l'Aleramo), a Silvio Ramat e a Domenico De Robertis, chiosatori dei testi. Non si tratta di un'eccezione: tutta la bibliografia di Campana – dal 25 dicembre del 1914 (Bino Binazzi) al 20 marzo 1973 (Pietro Bianchi) – è dovuta a uomini della destra letteraria (e spesso anche politica). Vanno eccettuati pochissimi scrittori e critici «di sinistra» che, però, finora, ingenuamente, hanno sempre finito col fare il gioco di coloro che attraverso Campana volevano crearsi un alibi «progressista», quando non addirittura organizzarsi cinicamente un'apertura a sinistra. C'è qualcosa, in Campana, che giustifichi tutto questo?

Rileggendo oggi l'opera completa di Campana, la prima realtà che si fa largo nella nostra mente è la semplice realtà che questo pazzo, questo poeta selvaggio, era un uomo colto: non c'è una pagina, una riga, una parola della sua produzione che non abbia l'inconfondibile «suono» della cultura. Rozzamente colto, s'intende: ma sostanzialmente. Egli all'Università di Bologna ha studiato chimica, intestardendosi a continuare degli studi che non erano per lui: quindi la sua cultura letteraria

non era precisamente professionale: ma non era nemmeno quella degli autodidatti magari geniali. Voglio dire che il suo rapporto con la realtà, con la letteratura, e quello, metalinguistico, con la propria stessa opera, era sostanzialmente razionale. Particolarmente precisa era la sua cultura pittorica: gli apporti nella sua lingua del gusto cubista e di quello del futurismo figurativo sono impeccabili. Alcune sue brevi poesie-nature morte sono tra le più riuscite: e se sono *à la manière de*, lo sono con un gusto critico di alta qualità. Anche il fondo surrealistico della sua poesia in prosa è recuperato senza confusioni e velleitarismi: ma anzi, con calma straordinaria (*La notte* è forse la cosa più bella di Campana). Infine anche i giudizi critici, molto rari, peraltro, sui suoi contemporanei, e i commi a forma di *boutade* per un possibile manifesto della propria teoria letteraria (di moda in quegli anni), pur nella loro procurata follia *à épater le bourgeois*, sono particolarmente limpidi, scattanti, felici.

Contemporaneamente, c'era la sua pazzia (quella che lo portava ai lunghi ricoveri in manicomio, e, insieme, ai viaggi da antico «biante» o «cerretano», oppure da *hippy* strepitosamente prefigurato, addirittura nella definizione principe: per due volte Campana infatti si autodescrive narcisisticamente come «cappellone», e «poveta cappellone»: con due «p», va bene, ma ciò non impedisce al lettore di rabbrivire). Sulla sua pazzia, i suoi esegeti e biografi hanno creduto bene di non dare alcuna informazione. Pietà? Discrezione? Perbenismo borghese? Timore di rovinare l'eventuale mistero e il sicuro spiritualismo attribuito, appunto, alla pazzia? Fatto sta che gli unici documenti sul proprio male sono gli stessi testi di Campana, e qualche testimonianza che solo l'acume diagnostico del lettore può assumere come rilevante: per esempio la testimonianza del padre che dice dei selvaggi scatti di odio del figlio adolescente verso la madre (quella povera Fanny Campana, maestra elementare, di cui leggiamo

alcune lettere, molto carine ancorché quasi illetterate, nel carteggio Campana-Aleramo): e naturalmente tutte le testimonianze che parlano delle sue fughe: che si presentano quindi, abbastanza verosimilmente, come fughe dalla madre. Madre che poi sarà miticamente ritrovata nelle monumentali figure delle ruffiane più che delle puttane.

Non sapendo di che pazzia si tratta, non possiamo studiarne nei testi di Campana gli apporti afasici: le ossessive predilezioni linguistiche, e le eventuali esclusioni. D'altra parte, però, abbiamo visto che le sue scelte linguistiche avvengono sotto il segno del più sicuro gusto letterario. Spia di una forma afasica patologica potrebbe essere il suo «frammentismo»: ma no, ché era anche questo coincidente con uno dei canoni letterari più saldi e indiscussi dell'epoca. D'altronde anche la sua retorica pre-fascista – il suo sentirsi «germanico» – o «germano», come lui dice – con la susseguente fobia razzistica verso la meridionalità italiana – faceva parte di quel particolare «reazionarismo» culturale del primo Novecento che non va preso alla lettera. L'atteggiamento di Campana era infatti reazionario, ma antinazionale: e dunque?

Malgrado la grande simpatia umana di Campana, e la complessità della sua figura culturale, giunti alla fine della lettura della sua opera, ci si sente delusi: sentiamo di esser venuti in possesso di un *palimpsest* (Pound), sostanzialmente inutilizzabile: esso ci gratifica, oltre che di pietà (e va bene) di qualcosa che resta irreparabilmente oggettivo. Il sapere di Campana non può venire assimilato. Addirittura, la lettura di Campana si trasforma in uno spettro di Campana stesso che guarda smarrito il suo lettore, non sapendo come farsi perdonare la povertà di quel sapere che ha ricavato dal proprio esistere, ma che è restato privato e non è servito neanche a lui. Restiamo così con questo sguardo afono addosso, che l'autore ci lancia più per chiederci aiuto dal fondo della

sconclusionata sciattezza iterativa dell'insieme della sua opera, che per rimproverarci di attribuirgli un'impotenza che egli sa bene che è sua. È questa sua sostanziale innocuità di fronte al reale che è strumentalizzata dalla cultura di destra, la quale si è subito impadronita di lui. La follia della Destra è sempre stata formale e retorica: ecco dunque un folle «vero» che faceva al caso suo. Pur con tutta la cattolica cautela del caso, e la solita ipocrita pietà – di fronte all'impotenza di Campana a restituire la realtà che egli narcisisticamente aggrediva senza affatto credere ai risultati della sua aggressione – i letterati italiani tradizionali (nella fattispecie ermetici) hanno visto in lui l'espressione vivente – ma non letterariamente, socialmente e politicamente pericolosa – della propria aspirazione nietzschiana al superuomo interiore, spiritualista e delirante: deformando in questa direzione una poesia che invece è sostanzialmente realistica, anche se ispirata da un soffocante estetismo.

È tremendo che la follia, rendendo indifeso il folle, lo abbandoni all'abbraccio e alla protezione dei più furbi e dei più interessati. È questo anche il caso di Pound. È vero che le affermazioni reazionarie di Pound vanno ben oltre a una dedica a «Guglielmo II imperatore dei Germani»; ma non sono certo meno inattendibili. Scheiwiller ha pubblicato pochi mesi fa i saggi economici di Pound «contro l'usura», i cui argomenti del resto ritornano e si ripetono ossessivamente in tutti i *Cantos*, argomenti che appunto non lasciano dubbio sullo stato di confusione dell'autore. L'ideologia reazionaria di Pound è dovuta al suo *background* contadino, come del resto quella di Campana. Dietro a Campana c'era Maradi, la povera Romagna dei primi anni del Novecento, il latifondo e il bracciantato, il socialismo e l'anarchia: ma indubbiamente ciò che contava ancora, sopra ogni cosa, era l'universo dell'«Eterno Ritorno» (si vedano in proposito i volumi della *Camicia Bruna* Mircea Eliade,

peraltro altissimo storico delle religioni), a cui non si poteva sfuggire che attraverso la rottura dell'uovo (in che consisteva l'atto culminante del mistero orfico). Alle spalle di Pound c'era invece l'immensità degli Stati Uniti contadini, di cui non sappiamo nulla, se non delle situazioni e degli eventi grandiosi e confusi. Questo è certo, che gli immigrati in America erano sottoproletari contadini, latini o irlandesi, e che portavano quindi con sé i loro universi, così analoghi e così diversi tra loro, ma tutti ugualmente arcaici: mentre è da supporre che coltivare campi negli Stati Uniti, già un secolo fa, quando pressappoco aveva vent'anni il padre di Pound, doveva essere una faccenda molto diversa che coltivare campi in Calabria o nell'Eire. Ciò che in Pound, attraverso il padre e la mitica figura del nonno, è entrato di questo mondo contadino, lo veniamo a sapere attraverso la idealizzazione che Pound ha fatto della cultura cinese: la quale nasce appunto da quel mondo contadino arcaico da cui provengono i contadini moderni americani. Pound (come del resto Campana, malgrado il titolo del suo libro) non è affatto un poeta orfico. Egli ha voluto, fermamente e follemente voluto, restare dentro il mondo contadino: anzi, andare sempre più in dentro e più al centro. La sua ideologia non consiste in niente altro che nella venerazione dei valori del mondo contadino (rivelatigli in concreto attraverso la filosofia cinese, pragmatica e virtuosa). In questo senso io ritengo che si possano sottoscrivere, anche politicamente, tutti i versi conservatori di Pound dedicati ad esaltare (con nostalgia furente) le leggi del mondo contadino e l'unità culturale del Signore e dei servi: «La parola paterna è compassione; / Filiale, devozione; / La fraterna, mutualità; / Del *tosatel* (giovincello) la parola è rispetto». E ancora: «Al Sovrano piace l'arare, dall'alfa, / L'imperatrice cura gli alberi con venerazione, / né scansan le calde fati-

che...». E ancora: «Arando s'adora» («There is worship in plowing»).

La critica ha cercato di dare una fisionomia unitaria al coacervo dei *Cantos*, attribuendo loro una «trama» un po' come all'*Ulysses* di Joyce, anche se restata allo stato di frammento, eternamente interrotta da *excursus*, parentesi e deviazioni sproporzionate – che hanno finito col far perdere completamente di vista la sua eventuale unità. Tuttavia non c'è dubbio che nei *Cantos* una trama c'è, anche se non è da cercarsi nella successività, ma piuttosto nella profondità del materiale scritto: come Pound stesso dice («Il nesso quindi c'è / anche se le mie note non fanno senso»), il «nesso» dei *Cantos* consiste in una «marcia» all'indietro nel cuore del mondo contadino (di cui è simbolo l'antica Cina), dove i governi diventano sempre più tirannici e più illuminati; il mondo sempre più pratico e idealista; e: «Filialità, fraternità: sono la radice, / I talenti sono rami. / Terminologia il primo strumento, / litro e staio. / Dopodiché: 9 arti! / I Classici, / la storia retta, / candida totalmente».

Anche alla fine della lettura dei *Cantos* ci si sente vuoti e come delusi. Il loro sapere è troppo particolare e tragicamente privato per poter veramente ampliare il nostro patrimonio conoscitivo. Dietro di noi c'è un uomo (che non ci guarda nemmeno) la cui esperienza è stata depauperata da una specie di incapacità – organica, mentale – a scorrere con, sia pur disperata, pienezza. Pound lo sa bene; e nel Canto CXVI, come in una specie di testamento, lo dice: «Carità talvolta io l'ebbi, non riesco a farla fluire...».

Tuttavia se l'opera di Pound non ci comunica un sapere, in qualche modo utilizzabile, a causa della sua «devianza», ci comunica, in compenso, l'esperienza pura del delirio. Nessuna lettura al mondo è così inebriante come la lettura di Pound. Leggere il Canto LXXVI fa l'effetto che suppongo debba fare la più potente e meravigliosa

delle droghe. Pound non è potuto divenire mai, esplicitamente, appannaggio delle Destre: la sua altissima cultura, anche se, americanamente, un po' elementare (quando nei primi anni del secolo egli sbarcò in Europa, si considerava un «barbaro») l'ha preservato da una strumentalizzazione sfacciata: il serpentaccio fascista non ha potuto ingoiare questo spropositato agnello pasquale. Tuttavia le cure fasciste hanno sempre circondato, impalpabili, la persona di Pound, e ora ne circondano la memoria. Deputata a questo è, prima di ogni altro, sua figlia Mary de Rachewiltz. Non si potrà mai deplorare abbastanza questa circostanza. Mary de Rachewiltz – educata in Alto Adige da una balia, secondo i dettami di un moralismo paesano che non poteva che essere deleterio per una borghese frustrata dalla sua illegittimità – formatasi negli ultimi anni dell'Italia fascista – crocerossina in un ospedale nazista fino agli ultimi giorni di guerra – non solo gestisce e monopolizza protervamente, in qualità di, mediocre, traduttrice il capitale poetico paterno, ma, per di più, ha scritto un libro di testimonianze su di lui: non ricordo di aver mai letto un libro così ottuso e fazioso (malgrado la molta reticenza). Naturalmente ciò che poteva interessare in questo libro era proprio il rapporto tra Pound e il fascismo: ma Mary de Rachewiltz non solo non ha capito nulla di suo padre né del fascismo, ma non se ne è posta nemmeno il problema.

È un anno che tengo una rubrica settimanale di diligenti articoli letterari. Vorrei parlarne. Non farne un consuntivo (che è sempre sentimentale e moralistico), ma trarne alcune considerazioni: anzi, due considerazioni.

In un anno non ho parlato nemmeno una volta dell'opera prima di un giovane. Posso eccettuare Andrea Valcarenghi (che ha scritto un ingenuo libro sulla propria esperienza contestataria) e l'équipe di Luigi Cancrini (che ha scritto un libro sulla tossicomania giovanile in Italia): ma si tratta di documenti o lavori sociologici, non di opere letterarie. Il più giovane letterato di cui ho scritto è il quasi trentenne Dario Bellezza: ma *Il carnefice* era il suo quarto libro (aveva già pubblicato un romanzo, *L'innocenza*, uno straordinario libro di versi, *Licenze e invettive* e un altro romanzo, assai bello, *Lettere da Sodoma*). Ciò che mi chiedo è questo: son io che non amo occuparmi dei giovani o non ci sono giovani di cui vale la pena occuparsi? Ho dato una rapida occhiata all'enorme congerie di volumi che ho preso in considerazione in quest'annata di «diligenti articoli letterari», e mi sono reso conto, che non solo non sono usciti libri di giovani di cui valesse la pena occuparsi ma addirittura non sono usciti libri di giovani. L'elenco di opere pregevoli di trentenni, che potrei fare, è tutto qui: *Procida* di Franco Cordelli (Garzanti), *Cani sciolti* di Renzo Paris (Guaraldi), *Il supplente* di Fabrizio Puccinelli (F.M. Ric-

ci), *Terrore piccolo borghese* di Anna Maria Guerrieri (F.M. Ricci). Quelle dei ventenni sono ancora più poche ed esili. Ciò mi ha allarmato. Non sono «pensoso» delle sorti della letteratura, mi nego a inchieste giornalistiche o a congressi che abbiano questo tema. Sono impaziente e sicuramente anche un po' «aristocratico» di fronte al problema della letteratura come problema sociale. Eppure nel momento in cui mi sono reso conto che quest'anno – e probabilmente in tutti questi ultimi anni – non è uscita un'opera prima importante di un giovane, e che addirittura, i giovani in genere non scrivono più opere letterarie – ho provato un senso di panico, un'angoscia personale.

L'istinto consolatore mi ha poi fatto correre col pensiero a dei manoscritti di giovani che ho qui a casa mia: una sceneggiatura, di alto livello intellettuale, dovuta a Sandro Gennari, e un bellissimo romanzo neo-crepuscolare, atroce (*Un borghese piccolo piccolo*) di Vincenzo Cerami. Ho pensato inoltre a qualche gruppo di giovani che opera in provincia: per esempio, un gruppo di Cesenatico (che, ahimè, si è battezzato «Collettivo»), con una sua piccola rivista («Sul porto») in cui, con i resti desolanti del linguaggio e della passione sessantottesca, c'è un ritorno non nostalgico, ma corposo, e realmente culturale, ai poeti degli anni Cinquanta. Ma tutto ciò è molto poco.

Non voglio comunicare in proposito la mia ambascia, ma piuttosto la mia impotenza a spiegare il fenomeno. Il mio agnosticismo, nella fattispecie, si identifica con tre spiegazioni polemiche: 1) La neo-avanguardia del quinquennio 1963-68 ha bloccato i giovani, che, per moda, hanno fatto dell'anti-letteratura prima di fare della letteratura: si sono cioè autocriticati (e molto severamente) su una cosa che non hanno fatto, e di conseguenza hanno criticato gli altri per una cosa che non conoscevano. A causa di una tensione morale da «Club dei suicidi», e

di un principio inderogabile fondato sul nulla, hanno rifiutato di esprimersi: ma tutto questo senza alcuno spirito, cioè, per esempio, nel completo oblio di «dadà»: e, in compenso, terroristicamente, con dietro delle miserabili ambizioni pratiche e arrivistiche. Questa formazione neo-avanguardistica dell'adolescenza ha impedito, e forse continua ancora a impedire, a molti giovani una vera e propria esperienza letteraria. Il loro è stato un apprendistato all'aridità e alla presunzione. E in pratica non hanno imparato a far nulla: ma senza nobiltà, però. Perché in tal caso, la mia critica sarebbe qualunquistica, e lo saprei. 2) Il '68 ha anch'esso, a sua volta, bloccato i giovani. L'intellettuale si doveva suicidare. La letteratura doveva avere una funzione ancillare e subalterna rispetto alla propaganda politica. Doveva essere strettamente utilitaristica, d'intervento. Chi non era d'accordo su questo *era un traditore*. E su questi temi, come su tutti gli altri, si doveva essere estremisti: e non importa se estremisti come gli estremisti di un secolo fa, descritti comicamente da Dostoevskij, per esempio. Quale giovane poteva avere il coraggio di opporsi, *a fortiori da solo*, a una così enorme, trionfale, terroristica corrente d'opinione che vedeva riuniti migliaia e centinaia di migliaia di giovani di tutto il mondo? Si è fatta certo, durante il periodo sessantottesco, un po' di letteratura: ma ancora della letteratura neo-avanguardista. Mai confusione è stata più mostruosa e idiota. 3) Prima, dopo, al di sotto e al di sopra di tutto questo, c'è la cultura di massa e la civiltà dei consumi, che il Potere è andato macinando e preparando, nei primi anni Sessanta, passando ormai, oggi, su tutto come un rullo compressore. È questo Potere, che, in realtà, non sa più cosa farsene della Letteratura (che per lui è un residuo umanistico, come, in altro modo, la Chiesa, gli istituti morali tradizionali, con Patria e Famiglia, ecc.: insomma tutto il Passato). Di conseguenza, nell'irrisorio contesto letterario, l'avanguar-

dia, prima, e poi su scala mondiale la Contestazione giovanile del '68, hanno in realtà fatto il gioco di questo Potere. I giovani che avessero una vocazione letteraria, sono stati scoraggiati, deviati, annullati – prima dall'apprendistato neo-avanguardistico e poi dalla Contestazione – proprio, si direbbe, perché al Potere era indifferente che ci fossero o no dei letterati. Anzi, se questi letterati avessero dovuto essere per caso anche degli scomodi intellettuali, era meglio che non ci fossero affatto (che, cioè, l'autocritica neo-avanguardistica fosse andata fino in fondo nel ridurli a degli impotenti; oppure che l'estremismo gauchista li avesse realmente convinti tutti a suicidarsi).

La seconda considerazione che vorrei fare a proposito del mio anno di critica militante è la seguente. Quasi nessuno dei libri di cui mi sono occupato con particolare impegno, attribuendogli un reale valore, è stato recensito col rispetto e l'entusiasmo che io pensavo si meritasse, nelle pagine letterarie dei giornali. Su questo punto sono meno agnostico, e penso che le mie spiegazioni non siano tendenziose. Per la critica sì, vale, alla lettera, tutto ciò che ho detto a proposito dei giovani letterati.

Non c'è dubbio: i critici hanno subito il ricatto del terrorismo neo-avanguardistico, o passando direttamente nelle sue file, o accettandolo come un fenomeno importante e significativo (soprattutto i critici di sinistra); hanno subito ancor di più, dopo, il ricatto del terrorismo sessantottesco, e qui si son ridotti a tanti Pëtr Petrovič Lužin (lo ricorda, forse, il lettore?), che in provincia aveva sentito parlare di circoli progressisti «straordinari e quasi mitici», i quali erano «potenti e onniscienti, che disprezzavano tutti e accusavano tutti», cosa da cui egli era «atterrito, come sono talvolta atterriti i bimbi», e perciò, giungendo a Pietroburgo, aveva deciso «a ogni buon conto di mettere le mani avanti e di entrare nelle grazie delle *giovani generazioni*», chiedendosi se magari «fosse

stato possibile progredire nella carriera proprio per mezzo loro». E così aveva cominciato a leccare i piedi al «giovane estremista» Andrej Semënovič Lebezjatnikov: «un tipo cachettico e scrofoloso, di bassa statura, impiegato in un ufficio qualsiasi, straordinariamente biondo e con certe fedine a forma di cotoletta delle quali era molto fiero». (Dostoevskij ha pubblicato *Delitto e castigo* tra il 1865 e il 1867.) Adesso poi, che il nuovo Potere di cui parlavo, ha pronunciato senza tante storie il suo *heri* (1967) *dicebam*, passando poi alla stabilizzazione definitiva della civiltà dei consumi e della cultura di massa, ecco che i nostri critici, ancora burbanzosi per i loro trascorsi neo-avanguardistici e sessantotteschi, sono nelle sue mani come burattini, senza nemmeno un po' di dignità. Le terze pagine di *tutti* i giornali sono il trionfo del qualunquismo: i libri di cui si parla sono scelti casualmente – come appunto dei prodotti – un po' secondo le regole del lancio industriale, un po' secondo le regole del sottogoverno. Affastellati tutti insieme, e scelti senza il minimo rigore, tutto interessa in essi fuori che il loro valore e la loro autenticità. Interessa ciò che essi socialmente rappresentano, ecco tutto. Di un libro si parla perché la moda, la casa editrice, il direttore del giornale, la comune posizione letteraria o ideologica (ma in un senso puramente pratico e personale), vogliono che se ne parli. Verso un libro non si sente più non solo amore (l'amore disinteressato per la poesia), ma neppure interesse culturale. E ciò non accade solo nei critici giovani o di mezza età, ma anche negli anziani e nei vecchi.

Non è tutta colpa loro: cioè non è solo moralistica la mia accusa contro di loro. Infatti alle loro spalle si sta verificando non solo la dissoluzione del grande Dualismo (cultura di destra e cultura di sinistra, comunismo e cattolicesimo), ma la dissoluzione di una cultura e di un'epoca della storia (la cui ultima fase era stata caratterizzata da una sorta di egemonia marxista). Perduti i due

poli di riferimento, che schematizzavano la critica, ma anche la obbligavano a compromettersi, a rendersi chiara, e, in qualche modo, appassionata e interessata ai valori autentici (che erano i soli che le servivano e avevano senso), sono successe la confusione e la frantumazione dovute alle esigenze di un mercato che, in questo campo, in Italia, è ancora arcaico malgrado il suo behaviorismo consumistico.

Un giovane uomo di ventitré anni – un bel ragazzo anche se così pallido e magro – è «traumatizzato» dall'amore della madre (e per ampliamento, della sorella). La situazione è, per noi, classica: si tratta di una passione infantile edipica. Egli è rimasto impietrito da quell'amore con tanta violenza provato e ricambiato, quasi come in una prova di laboratorio. Infatti le conseguenze sono quelle ben note: la sessuofobia, la freddezza sessuale e il sadismo. Egli sembra innamorarsi di una ragazza brutta, infelice, intelligente e malata. Che muore presto di tifo (si direbbe, come egli ha voluto). In questo amore non trova posto la sensualità. Egli prova altre attrazioni – che non divengono però mai sessuali – per due altre ragazze giovanissime: una adolescente ubriaca o drogata che se ne va per la strada (ed egli la protegge da un «pappagallo», chiedendo l'aiuto – il che è sintomatico – di un poliziotto) e poi, per un attimo, verso un'altra giovinetta mendicante (che perciò fa pena: e la pena è umiliante, può essere umiliante fino al sadismo). A questa situazione sessuale inconscia (il rapporto edipico con la madre, esteso alla sorella) si aggiungono altri elementi «oggettivi» e in gran parte consci. Il nostro ragazzo, infatti, orfano di padre, studia nella capitale: è mantenuto agli studi per mezzo della misera pensione di sua madre, e sua sorella è costretta a impiegarsi come istitutrice. Ciò ha creato degli obblighi al ragazzo verso la famiglia. Terribili obblighi di gratitudine e di

amore, che vengono ad aggiungersi, appunto, alla violenza amorosa infantile e alla inconsapevole repressione della madre su di lui. Una madre buona, sì, buona, anzi angelica; borghese, ma dotata di tutte le qualità migliori della borghesia provinciale: di quello speciale idealismo, cioè, che non può fare del proprio figlio che un essere adorato e unico.

Il nostro eroe è così guidato dal suo inconscio, e si appresta, come in un incubo kafkiano, a giocare il ruolo che gli è assegnato; ad esso non può sottrarsi, come un automa, ma può, su esso, cercare tuttavia delle giustificazioni pretestuali, dei (aberranti, come vedremo) fondamenti moralistici e teorici. Un giorno gli «viene un'idea» – proprio come se gli venisse dal di fuori, dall'alto – ed egli come in un incubo, appunto, si chiede come mai gli sia venuta una simile idea «non sua»: non può sapere infatti che gli viene dal basso. E così si appresta a elaborarla, a impossessarsene (attraverso la teorizzazione).

Tale idea è di uccidere una vecchia usuraia, a cui ha dato in pegno degli oggetti (di famiglia). Resiste a lungo a tale «invito», ma alla fine, dopo un lungo cerimoniale, cede. Egli ammazza così la madre. La madre che lo ossessiona con gli obblighi, che gli crea degli impegni, che lo umilia con la sua ansiosa comprensione, che lo mette di fronte alla propria impotenza: e che comunque, ancora prima, aveva suscitato in lui un amore che, per essere orrendamente colpevole, si era – come vuole il meccanismo – trasformato in odio. Ma non avevamo detto che alla figura della madre egli aveva annesso anche la figura della sorella? Sì, e infatti ecco che, appena uccisa la vecchia usuraia, entra in casa la buona e mite sorella di questa. La porta era stata lasciata aperta (quasi apposta, perché lei potesse entrare). Inoltre, il nostro assassino sapeva che egli avrebbe potuto uccidere la usuraia fra le sette e le sette e mezza circa, appunto perché la sorella era fuori. Egli giunge invece sul luogo dell'assassinio in

ritardo (per colpa – siamo sempre alla diagnosi da manuale! – di un assopimento protrattosi più a lungo del previsto). Egli insomma è andato in casa dell'usuraia in ritardo apposta per dar tempo alla sorella di ritornare. E così ammazza anche lei. Non solo dunque egli sopprime nelle due vecchie, la propria madre e la propria sorella, ma sopprime in esse quella «realtà doppia» che l'amore per la donna è per lui: da una parte la realtà repressiva, feroce, angosciata (l'usuraia) e dall'altra la realtà tenera, affettuosa, mite (la sorella dell'usuraia).

Nella sua teoria – di carattere nietzschiano – il nostro ragazzo considera il delitto un «delitto gratuito», fatto per dimostrare a se stesso, da una parte, di essere un uomo superiore (che non esita a delinquere pur di raggiungere il proprio scopo: arricchire per studiare, diventare uno scienziato, un filosofo, un benefattore dell'umanità), dall'altra, di essere addirittura un «superuomo», al di là di ogni valore morale istituito. Insomma egli ondeggia fra il cinismo della *Realpolitik* e la grandezza dell'azione pura. In tutti i casi è chiaro che siamo ancora nel laboratorio: egli ha infatti bisogno semplicemente di superare il proprio «complesso di inferiorità» derivante da tutte le circostanze che abbiamo visto.

Senonché – com'era fatale – dopo la sua spaventosa impresa, egli sarà costretto a parlare di «fallimento»: e si ritroverà di fronte alla propria «inferiorità» (che però a lui si manifesta solo come incapacità a nascondere le tracce del delitto, e soprattutto, come incapacità a resistere agli impulsi della morale comune che richiede il rimorso e la confessione della colpa).

In realtà il «fallimento» consiste in qualcos'altro. Consiste nel fatto che la liberazione dalla propria madre attraverso l'assassinio dell'usuraia «doppia» (buona e cattiva), è una liberazione simbolica. Nella realtà, eccola, la madre (con la sorella) che arriva in treno dalla profonda provincia. È una vera e propria resurrezione,

la riapparizione di un fantasma. Il delitto è stato davvero «inutile»! La madre e la sorella portano innocenti con sé, non solo tutto l'orrendo fardello di amore infantile, ma, per di più, tutte le esigenze e gli obblighi di una vita da vivere, coi suoi problemi pratici e il suo spietato idealismo da non tradire.

La sorte del nostro assassino è dunque ancora interamente da decidere e da vivere. Tutto è da ricominciare da capo. Ma, ormai, il nostro eroe non può più farlo. La sua è ormai una vita che scorre per inerzia, ed egli percorre dunque tutte le tappe obbligate che usa percorrere – quasi secondo delle perfette norme fissate una volta per sempre – un colpevole che finirà per costituirsi, confessare ed espiare. Ormai, quelle che contano sono le vite degli altri, che si sviluppano intorno alla sua.

Durante la sua *via crucis* (non evangelica, perché egli, naturalmente, è ostacolato continuamente e fino in fondo dall'interpretazione «conscia» che egli dà ai fatti: la sua sfida moralistica al mondo e il suo fallito tentativo d'essere un uomo superiore) egli tuttavia su una vita, più che sulle altre, continua a influire, prima di diventare un «morto civile». Si tratta della vita di una ragazza – un'adolescente come quelle intraviste e «rimosse» per la strada – in tutto e per tutto simile alla sorella dell'usuraia, e quindi alla madre «buona, mite, idealistica». L'identificazione di questa ragazza con la sorella dell'usuraia e con la madre dell'infanzia è perfetta: anche letteralmente. Il sentimento del nostro eroe verso questa ragazza dovrebbe essere d'amore (e infatti lo è): ma si tratta di un amore privo di un elemento essenziale, cioè il sesso. Il quale si manifesta (ancora e irrimediabilmente!) attraverso il sadismo. Il giovane infatti confessa a lei, per sadismo, la propria colpa: e continua del resto a tormentarla in tutti i modi. Essa oltre tutto è costretta dalla miseria, benché quasi una bambina, a fare la puttana. E ciò scatena ancor più la sessuofobia e il puritanesimo del

nostro eroe che ignora perfettamente di avere un sesso. Naturalmente, non appena egli si accorge di provare un sentimento di amore verso di lei, lo *sente* subito come odio. E per contro, l'amore ingenuo, immenso e incondizionato di lei per lui, ricomincia a creargli quel sentimento quasi cosmico di insopportazione che gli aveva creato l'amore della madre. È inutile dire che egli, seviziando questa ragazzina, sevizia se stesso. Come già, ammazzando le due vecchie donne, aveva infierito su se stesso. Anche questo è da manuale. Non per niente poco prima di spaccare con la scure la povera, indifesa, tenera nuca della malvagia vecchia (la madre, invecchiando, diviene infantile), il nostro eroe aveva fatto un orribile sogno: dei giovinastri, nella sua cittadina di provincia, per dove egli camminava tenendo per mano il padre (!) ammazzano, seviziandola in modo atroce, una povera, magra cavallina (che egli alla fine, quando sarà finalmente morta, andrà a baciare disperatamente nel muso): ma il fatto rilevante è che, benché si tratti di una «cavallina», egli, parlandone col padre e con gli astanti, appunto perché infante, la chiama «cavallino». Dunque chi è stato torturato, seviziato, massacrato, ucciso: una cavallina o un cavallino?

Dopo la confessione del suo delitto e la sua condanna ai lavori forzati, il nostro eroe è seguito, come da una cagna fedele, dalla puttana che egli non ammette di amare, oppure manifesta il suo amore verso di lei attraverso la crudeltà. Niente di nuovo è successo nel profondo della sua personalità. Egli è rimasto la stessa creatura cristallizzata, mostruosa, automatica – e, nel tempo stesso, il ragazzo buono e intelligente – che era prima del delitto. Niente si è sciolto in lui. I suoi compagni di pena odiano in lui questa fedeltà inderogabile al proprio essere, questo ascetismo della diversità ignota a se stessa. Finché la madre vera muore; muore di innocente dolore, tra deliri di bontà materna, che pur intuendo la verità non vuol

ammetterla, ecc., ecc. Tale morte in principio non significa nulla. È una morte anagrafica. Eppure essa era indispensabile perché finalmente qualcosa si sciogliesse dentro il suo ostinato figlio. Ciò avviene di colpo e senza nessuna ragione.

Assomiglia un po' a quella che i cristiani chiamano «conversione» o i filosofi Zen «illuminazione»: cioè un mutamento radicale che si verifica in un momento qualunque o addirittura banale. Un dopopranzo, in una pausa di lavoro, sopra uno sterro, davanti a una grande pianura illuminata da un pallido e tiepido sole, dove, lontano, sono accampati dei nomadi, il nostro eroe sente di colpo di amare la ragazza che l'ha seguito: di amarla in modo completo, assoluto, così come non aveva potuto amare la madre da bambino. Era tanto semplice!

Non solo Dostoevskij ha prefigurato Nietzsche e tutta la cultura nietzschiana, non solo ha prefigurato Kafka, cioè almeno metà della letteratura del Novecento (basta infatti togliere la descrizione del delitto iniziale, e lasciare tutto il resto così com'è: e *Delitto e castigo* diventa un enorme e convulso *Processo*), ma addirittura ha prefigurato, precorso, *preteso* Freud. A meno che egli non sapesse già tutto ciò che Freud avrebbe scoperto. Questa mia non è che un'umile chiacchierata e un'analisi psicanalitica a braccio; ma potrei però dimostrare, in un saggio documentato, come in *Delitto e castigo* ci sia un numero impressionante di espressioni «esplicitamente» psicanalitiche. Ciò mi riempie di una sconfinata ammirazione, pari almeno a quella che sento per la impareggiabile «sceneggiatura» del romanzo.

Se penso alla piccola aula (con banchi molto alti e uno schermo dietro la cattedra) in cui nel 1938-39 (o nel 1939-1940?) ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi, mi sembra di pensare a un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce. E anche Longhi che veniva, e parlava su quella cattedra, e poi se ne andava, ha l'irrealtà di un'apparizione. *Era*, infatti, un'apparizione. Non potevo credere che, prima e dopo aver parlato in quell'aula, egli avesse una vita privata, che ne garantisse la normale continuità. Nella mia immensa timidezza di diciassettenne (che dimostrava almeno tre anni di meno) non osavo nemmeno affrontare un tale problema. Non sapevo nulla di incarichi, di carriere, di interessi, di trasferimenti, di insegnamenti. Ciò che Longhi diceva era carismatico. Non vuol dire nulla che, per istinto, io fossi incuriosito in lui anche dall'uomo, che era un po' incuriosito di me, e che provassi della simpatia profonda (credo anche un po' ricambiata). Il rapporto era ontologico e negato assolutamente a ogni precisazione pratica. Forse anche per questo *tutto ciò* appartiene a un altro mondo. Solo in seguito ho tentato qualche ricostruzione: ma non è detto che abbia mai perso la mia timidezza fino al punto da far questo con reale senso pratico e con la reale capacità di rompere il diaframma idealistico che mi separava dal maestro. Dopo, si può dire che siamo diventati amici, anche se la frequentazione è stata sempre così rara. E an-

zi, solo dopo, Longhi è diventato il mio vero maestro. Allora, in quell'inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione.

Che cosa faceva Longhi in quell'auletta appartata e quasi introvabile dell'università di via Zamboni? Della «storia dell'arte»? Il corso era quello memorabile sui *Fatti di Masolino e di Masaccio*. Non oso qui entrare nel merito. Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma».

Gianfranco Contini – devo dire che è attraverso di lui, che Longhi mi si è rivelato il mio vero maestro? – ha raccolto ora in un volume di 1139 pagine stampate fitte, e che quindi normalmente sarebbero almeno il triplo, un'antologia degli scritti di Longhi, ivi inclusi i *miei Fatti di Masolino e Masaccio*, naturalmente; ne ha fatto la prefazione, arricchita da un compendio critico su Longhi (Cecchi, Contini stesso, De Robertis, Mengaldo), e da una magnifica *Nota bibliografica generale*. In una nazione civile questo dovrebbe essere l'avvenimento culturale dell'anno. Sì, ma l'Arte non è «controllo amministrativo

della vita» (come suona la definizione canzonatoria affibbiata da Longhi ai «filistei» – nel 1913!).

Devo dire che, a prima vista – sfogliando il libro, osservando «com'era fatto» e leggendolo qua e là – trovo da ridire sul lavoro di Contini proprio a proposito di ciò su cui egli aveva previsto che si sarebbe trovato da ridire. Cioè la mancanza delle riproduzioni dei quadri cui i saggi di Longhi si riferiscono; la successività non cronologica dei saggi (quello che ho citato, del '13, è uno degli ultimi) per cui il lettore è costretto a ricostruire molto faticosamente da sé ciò che più gli importa, cioè la storia dello stile di Longhi stesso; infine la struttura mentale che nasce da tale successività dei saggi, che è la struttura di una «storia dell'arte italiana» dal cui senso Longhi era profondamente (ma anche, bisogna dirlo, ambigualmente) alieno: così che il lettore è costretto a seguire ciò che in fondo meno gli importa, appunto quella «storia dell'arte italiana».

Contini non ha difeso nella sua prefazione con la solita eleganza ipnotica e la solita sorridente infallibilità, il proprio operato; sicché è il lettore stesso a dover sbriarsela col grande testo, affrontandolo praticamente senza alcun conforto, alcuna preparazione e alcun metodo. È un'avventura. La prima chiave di lettura è ovviamente quella di «Longhi prosatore», o meglio «Longhi prosatore grande almeno quanto Gadda». E infatti la prima continuità di questo testo è dovuta proprio ai pezzi dove la grandezza di Longhi prosatore si manifesta in tutta la sua riottosa ispirazione. Il canone primo di tale prosa è la reticenza. Non si dimentica mai, neanche per un istante, nel leggere Longhi prosatore, il Longhi critico, impegnato, sempre molto rischiosamente, in ipotesi, scoperte, riordinazioni, attribuzioni: il cui fondamento è *sempre* la lettura del quadro, *mai* la lettura di documenti che riguardano il quadro, e che quindi possono dare, del quadro, informazioni oggettive. Nell'at-

tribuire un quadro a un autore, o addirittura nel ricostruire l'intera personalità di un autore (come in uno strabiliante romanzo giallo); Longhi non è mai ricorso a dati esterni, filologici. Egli si è attenuto strettamente alla logica interna delle forme. Il rischio era dunque enorme, sempre. Di qui la cautela, e quindi l'ironia. Prodotto diretto, formale, nella prosa di Longhi, della sua reticenza (la cautela, appunto, più l'ironia, maieutica) è lo «scorcio». Tutte le descrizioni che Longhi fa dei quadri esaminati (e sono naturalmente i punti più alti della sua «prosa») sono fatte di scorcio. Anche il quadro più semplice, diretto, frontale, «tradotto» nella prosa di Longhi, è visto come obliquamente, da punti di vista inusitati e difficili.

A introdurre lo «scorcio» è linguisticamente un'ipotesi, o un'esortazione o una clausola finale (il c.d.d. del teorema, ma mai trionfalistico). Gettate là per caso, in fretta, in mera funzione di un'ipotesi, o a mera conclusione di un ragionamento, le descrizioni dei quadri (o, meglio, *della realtà* rappresentata da quei quadri) finiscono con l'essere di una esattezza lancinante, visionaria.

È proprio seguendo la vitale, esaltante, accanita, ossessa ricerca di Longhi – che consiste sostanzialmente nel far coincidere la verità critica con i vari aspetti che la realtà doveva assumere nei pittori lungo i secoli – che, piano piano si rivela il senso riposto di questo libro. E a questo senso va predicata certo una continuità: che non è però, soltanto, la continuità della serie dei risultati spesso supremi dell'espressività (della «prosa»).

La continuità del senso di questo grande libro di saggi consiste, io credo, in una «storia delle forme». Storia, intendo, proprio come evoluzione, ma nel senso puramente critico, vitale, concreto della parola. Tale evoluzione si presenta lentissima: i suoi passaggi hanno un ritmo quasi al «rallentatore», per quanto il loro susseguirsi sia logico fino alla fatalità. Ma ammettiamo che tali for-

me in evoluzione – anziché essere intraviste attraverso gli acmi descrittivi del discorso di Longhi, che s'ingorga quasi proustianamente nella «ricerca» – ci si presentassero, materialmente, attraverso le diapositive che ho detto a proposito di quel mitico corso bolognese. E ammettiamo che il proiettore potesse imprimere al susseguirsi di tali diapositive il ritmo dell'accelerazione più buffa: ecco che il senso della «evoluzione» di quelle «forme» apparirebbe sinteticamente, quasi in una inarrestabile consequenzialità meccanica.

Supponiamo poi che tali diapositive rappresentino, in dettaglio, la «forma» delle pieghe del manto della Vergine su un ginocchio o sul grembo; oppure la «forma» di un piccolo paesaggio del fondo; oppure ancora la «forma» del viso di un Santo o di un Devoto; e carichiamo nel proiettore, per prima, la diapositiva di una «forma» di Cimabue (o di Giotto «spazioso», o di Stefano fiorentino), e, per ultima, diciamo, una «forma» del Caravaggio. Facciamo in modo che la proiezione sia accelerata. Ed ecco, ecco, davanti ai nostri occhi, passare l'*Evoluzione delle forme*, come un meraviglioso film critico, senza principio né fine, *eppure perfettamente escatologico*. Il Longhi ancora ingenuo della «Voce», scrivendo ad Alba (il 18 marzo 1913) aveva già intuito tutto: «Ogni volta che l'arte raggiunge una saturazione di staticità, di corporeità, s'aggiunge, o combinandosi o imponendosi, la ricerca del moto. Molto comprensivamente, questo rappresentano i Greci di fronte agli Egiziani, i Gotici ai Romani, l'architettura del Quattrocento all'antica, l'architettura barocca a quella del Rinascimento... E bene: il problema del futurismo rispetto al cubismo è quello del Barocco di fronte al Rinascimento. Il Barocco non fa che porre in moto la massa del Rinascimento... una tavola di pietra spessa e robusta s'incurva pressa da una forza gigante... Al cerchio, succede l'ellisse...».

Da allora in poi ad altro Longhi non ha accudito, in

cuor suo, che a osservare tale «successione». Poiché si tratta di una successività disinteressata, assolutamente priva di utopie e di illusioni o terrorismi progressisti, e la finalità si autocostituisce e si autodefinisce, in sostanza, momento per momento, atto per atto, invenzione concreta per invenzione concreta, ecco che la critica di Longhi non può essere che di una estrema purezza, perfettamente contemplativa. Una sola, e irrelata, è l'illusione: quella della possibilità di esprimere indefinitamente la realtà, attraverso un seguito di drammatiche riscoperte (vedi il Caravaggio!): tutte le altre sono piccole illusioni storiche, più o meno servili, più o meno ipocrite. Le meravigliose capacità istrioniche di Longhi, le sue gioiellerie severe, non son nulla in confronto del suo lucido, umile ascetismo di osservatore del moto delle forme.

Spesso si dice che l'unico giudizio critico possibile è un giudizio di valore espresso ingenuamente: un sì o un no, un bello o un brutto. In sostanza è così. Tutto il resto è pretestuale. Ma è in questa pretestualità che la saggistica trova la sua autonomia: si fa «genere letterario», inventa la sua gergalità, la sua funzione sociale.

Di solito la pretestualità della critica si presenta come necessaria – o almeno come nobile – quando il giudizio di valore è positivo (e meglio se è molto positivo). Allora i discorsi del critico hanno tutta l'aria di servire a qualcosa: esegesi o chiave interpretativa, collocazione storico-filologica, o addirittura anedddotica. Ma se il giudizio sull'opera è negativo, tutto ciò che la critica può dire, risulta irrimediabilmente falso, e i caratteri della sua pretestualità vengono fuori impietosamente.

In altre parole: la pretestualità della critica, se fondata su un giudizio positivo è un contenuto (valido come un altro) per una nuova opera, appunto critica: se invece la pretestualità della critica si fonda su un giudizio negativo, essa resta pretestualità e basta, e come tale umilia e degrada il critico.

Per quanto io cerchi di sforzare la mia memoria non mi riesce di ricordare nessun saggio critico di alto livello intellettuale, e anche letterario, che sia una «stroncatura» (a meno che non si tratti di un *pamphlet*, che non è dunque un ragionamento critico).

Dico tutto questo perché il mio giudizio su D'Annunzio è un giudizio del tutto negativo: e, accingendomi a parlare di una, bizzarramente pregevole, antologia dannunziana, dovuta a un critico da presumersi non mestierante (il suo nome, Roberto Ducci, mi è nuovo), so che le mie pagine critiche avranno la debolezza degradante della pretestualità.

So anche tuttavia che tale pretestualità si maschera dei caratteri della necessità secondo due grandi direttrici: la direttrice politico-ideologica e la direttrice moralistica. Cioè: il giudizio negativo di valore passa dal campo dell'estetica a quello dell'etica, e una «bruttezza» espressiva viene spiegata attraverso o una errata e riprovevole scelta politico-ideologica, oppure attraverso un'altrettanto errata e riprovevole condotta morale (spesso le due cose si fondono).

Insomma, potrei dire che il poeta D'Annunzio non mi piace perché egli ha fatto propria acriticamente e faziosamente la peggior «ideologia inconscia» del mondo borghese italiano della fine dell'Ottocento, giungendo poi a seguire l'evoluzione di tale ideologia – che inizialmente era quella del più ontologico dei privilegi, e quindi aristocratica – fino alla sua becera democratizzazione fascista, che di quei privilegi ha espresso una teppistica coscienza mascherata da sentimentalismo e retorica nei confronti di chi da tali privilegi era escluso.

Naturalmente non è detto ch'io non fossi in grado di rendere sottile questa schematizzazione, penetrando nei meandri stilistici come diretti risultati di tale stortura ideologica.

Oppure, potrei scegliere il secondo lemma, quello moralistico. Anche qui una psicologia contrassegnata da aridità, cinismo, superficialità, faciloneria, ipocrisia, prepotenza eccetera. Anche qui gli «stilemi» come specchi di tale psicologia. Anche qui la possibilità di sottilizzare all'infinito lo schema grossolano.

Non darò ascolto a tali sirene.

In tutta questa antologia che il Ducci ha curato con l'ironico rispetto dell'uomo di gusto per i valori costituiti (se ne potevano mettere insieme almeno tre di simili, senza che nulla cambiasse) c'è una sola poesia «bella»: *Le tristezze ignote* (1891), dal *Poema paradisiaco* (che probabilmente è la miglior 'raccolta di D'Annunzio, perché è l'unico caso in cui il suo manierismo ha qualche sottigliezza e qualche mistero). *Le tristezze ignote* (quattro strofe composte di nove settenari l'una) è l'unica poesia interamente bella di D'Annunzio. Ma la sua bellezza è però abbastanza modesta (cosa che rientra del resto nel canone «paradisiaco»). Potrei dire, è curioso, che essa è bella come una bella poesia media di Giorgio Caproni, del quale si rinvencono qui certe impreviste prefigurazioni non dico del suo stile, ma di certi suoi manierismi. Per esempio le parentesi contenenti osservazioni futili, ma di una futilità ineffabilmente poetica: «Giungono a le finestre / (come tarde le barche!) / un odor di bitume, / un odore silvestre». E anche: «Gli infermi (inclina il giorno), / pallidi sul guanciale, / ascoltano la piovra / battere dolcemente / l'orto de l'ospedale». Tali prefigurazioni stilistiche non sono propriamente quelle del Caproni ermetico, ma quelle della posizione bizzarra di Caproni all'interno dell'ermetismo; oppure dell'ultima splendida sua stagione, ormai così struggentemente fuori da ogni storia. L'ermetismo è prefigurato da D'Annunzio altrove (per esempio in *Undulna*): ma si tratta sempre di una prefigurazione nominale, di comodo: di un blasone nobilitante, niente più. Più interessante è la prefigurazione dannunziana di Gozzano (sempre nel periodo del manierismo paradisiaco): però anche qui si tratta di un Gozzano frammentario, ridotto a lessico, oppure a metrica. Non c'è mai il «dantismo» di Gozzano: la sua folgorante narrativa veristica. Il dantismo di D'Annunzio è un calco ridicolo. Naturalmente oltre a *Le tristezze ignote* si posso-

no reperire nel libro approntato all'uopo dal Ducci, altri pezzi «belli», ma si tratta di brevi frammenti, quasi sempre, poi, ridimensionati dal resto della poesia. Tali frammenti «belli» sono quelli in cui finalmente D'Annunzio riesce a fare un po' di fatica, un po' di sforzo, e ad abbandonarsi a un certo estro (non certo mai scandaloso, ma solo un po' più espressivo dell'espressività obbligata e precostituita dell'insieme): si veda la terza strofa di *Lungo l'Affrico*; qualche terzina del ridicolo testo dantesco de *La Canzone del Sacramento*; l'ultima mezza paginetta di una noterella del *Notturmo*, *Cavalli senza numero*; le strofe dai colorismi che ricordano le aniline pre-formalistiche de *I ribelli*, in *Maia* (1902: vent'anni dunque prima del formalismo); il verseggiare pre-gozzariano, già accennato, de *La Passeggiata* (*Poema paradisiaco*, 1892); qualche strofa dell'*Invito alla fedeltà*, poesia gemella alla citata *Le tristezze ignote* (sempre del *Poema paradisiaco*); il pezzolancinante in quanto documento – di una fermata notturna del treno alla stazione di Ancona (da *Il venturiero senza ventura*), e infine la futile, manieristica, svenevolmente anaforica *Gli Indizii* (da l'*Alcyone*, anch'essa interamente riuscita, ma a un livello però più basso de *Le tristezze ignote*). Il discorso sul D'Annunzio da salvare finirebbe qui, se, per opera dell'arbitraria ironia del Ducci, in questa antologia non venisse individuata e isolata, come un capitolo a sé, l'omosessualità dannunziana (tale capitolo si intitola, appunto dannunzianamente, *L'Ermafrodito*).

Nella piattezza e passività linguistica di cui dicevo, in tutte le pagine dannunziane il lettore indovina sempre dove l'autore vuole andare a parare: tutto è subito scontato. L'esaltazione è tutta pari, le superfici sono solo esterne, il possibile grafico è privo di punte, non c'è *suspense*. La famosa abilità artigiana di D'Annunzio non consiste in realtà in nient'altro che nel saper creare oggetti in serie tutti uguali, tratti da un unico modello originario, inventato *in illo tempore*, attraverso una esagita-

ta mimesi carducciana. Sicché D'Annunzio non è *realmente* abile. L'abilità infatti consiste nell'elaborazione e in una lotta fitta e disperata con le varianti. D'Annunzio invece non elabora mai nulla (la sua è sempre una «prima stesura») e ignora il problema delle varianti come un problema indegno di un grande artefice, il quale è tenuto a fare subito tutto presto e bene. Se no che diavolo d'artefice sarebbe? Nelle poesie erotiche omosessuali il lettore invece, per la prima e unica volta, si trova a non sapere dove D'Annunzio voglia andare a parare. C'è una certa misteriosa *suspense*, vaghissima, dovuta a una volontà indefinibile. D'Annunzio stesso del resto lo sospetta, dicendo quanto mai alla superficie, in una poesia non per niente intitolata *L'ode del grappolo senza sorte* per pura sonorità: «... ben so che il raggio della mia pazzia / è nel profondo».

Narcisista e sadico, D'Annunzio ha adempiuto a queste sue funzioni come un automa, attraverso i gesti, e attraverso una poesia puramente gestuale.

Dunque, *L'Ermafrodito*. Meglio sarebbe dire «travesti»: esemplare di cui la meridionale Roma della fine dell'Ottocento e del principio del Novecento non doveva scarseggiare. Del resto l'unico *Ermafrodito* (o, appunto, «travesti») è quello del coito orale descritto in *Invocazione*: negli altri casi si tratta di semplici fanciulli (virgiliani o alessandrini, comunque) sotto forma di pastorelli non del tutto irrealistici. L'Ermafroditismo aleggia come spiritualità «speciale», che non diversifica: le patenti di «superuomo» o di «uomo maledetto» confermano l'appartenenza alla maggioranza come capo, come privilegiato: nient'altro. Una sola volta, nella marginalissima *Allegoria dell'Autunno* (1895) D'Annunzio ha una imprevista impennata stilistica veramente alta: anomala nella sua carriera di amanuense dedito a una interminabile e pedante copia di un suo libro ideale. Si tratta di una nota sul «Concerto» del Carpaccio. Qui no, non si

può davvero parlare né di «Ermafrodito» né di pastorello arcadico. È proprio un ragazzetto vero, in carne e ossa, che oppone se stesso, con tutta la grazia e la violenza della sua età, ai due altri personaggi, uno vecchio e uno non più giovanissimo. Sono una trentina di righe: ma sarebbe troppo poco dire che esse sono le più belle di D'Annunzio. Bisogna dire che sono sublimi, e solo Sandro Penna ne ha scritte di uguali.

Io penso del resto che la sezione de *L'Ermafrodito* vada molto allargata, a comprendere molte altre pagine (di questa antologia e di tutta l'opera del D'Annunzio). La sua omoerotia inconscia (appunto perché tale) è il fondamento del suo fascismo. Naturalmente egli non sapeva di «amare» i robusti eroi mettiamo di *Maia*: tutt'al più si privilegiava di amare, come un grande greco, i giovinetti. Ma il suo disprezzo, il suo odio, il suo attaccamento morboso, ossesso, fastidioso, ampolloso e sciocco per le femmine, fa pensare che appunto gli eroi robusti e virili (come l'Ulisside, che era anche un ragazzo serio, un tecnico, per quanto modellato ellenicamente) fossero il suo ideale: un ideale naturalmente narcissico. E anche un poco necrofilo: forse, si tratta psicanaliticamente di una rimozione, ma spesso l'omoerotia si esercita su bellissimi (e realisticamente bellissimi) giovani morti – morti di una morte violenta. Nella sezione *L'Ermafrodito* c'è infatti una poesia (1902) spiritualmente omosessuale per un giovane morto: si tratta del monumento funebre di un «giovinetto fiorentino», a Pistoia, dalla cui effigie emana un sensuale «tremite leggero». Ma tale sensualità funebre si scatena in modo quasi imbarazzante davanti a dei giovani morti veri. In *Notturmo* (1916) si tratta di un «marinaio di Ortona» morto tra le braccia di D'Annunzio: «Non è coperto se non dai brandelli della sua camicia rozza; e le pudende palesate, i segni del sesso, aumentano il ribrezzo e la miseria e l'innocenza e la compassione e il sentimento sacro della genitura che si spezza». Dove il

polisindeto impudicamente retorico dichiara che al D'Annunzio non importa proprio niente della «genitura che si spezza» (se mai gli importa, macabramente, la genitura): e più ancora gli importa, per un risvolto tipicamente narcissico, di essere assimilato dal ragazzo morente alla madre, proprio nel momento in cui egli stesso si assimila alla propria: «Mia madre per la mia bocca gli parla come gli parlava sua madre». Naturalmente questa doppia assimilazione del giovanetto alla madre, che protegge il rapporto omosessuale, passa come un coturnato *exploit* mammista. Non parliamo poi de *La decimazione* in cui D'Annunzio assiste alla fucilazione di un gruppo di ragazzi meridionali («Ce n'erano della Campania e della Puglia, di Calabria e di Sicilia; quasi tutti di bassa statura, scarni, bruni, adusti come i mietitori delle belle messi ov'erano nati») esattamente – malgrado l'esagitata *pietas* che non dimentica in un simile frangente, le «belle messi» – come Casanova aveva assistito, sodomizzando una signora, allo squartamento di un giovane ribelle. Siamo a *Il libro Ascetico della Giovane Italia* (1922).

Eternamente sovraeccitato, in uno stato di esaltazione obbligata, D'Annunzio non ha saputo individuare che assai di rado i motivi che potevano eccitarlo ed esaltarlo realmente: strappandolo dunque alla eterna prima stesura di testi meccanicamente espressivi e obbligandolo a infrangere la propria istituzione linguistica così noiosamente scandalosa.

Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*
I: *Dentro le mura*

I nomi; i cognomi; i toponimi; le sigle; le parole straniere (dancing, bridge); le date; le domande retoriche; le parentesi; le ipotesi; la sintassi ora terribilmente semplice («Riandando agli anni lontani della sua giovinezza, sempre, finché visse, Lida Mantovani ricordò con vivezza il momento del parto, e, ancor più, i giorni che l'avevano immediatamente preceduto») ora proustianamente a «cerchi concentrici» – ma sempre manieristica; il lessico inteso come semplice materiale, puro e inespressivo di per sé, e capace di espressività solo se «combinato»... tutto questo mi colpisce, non so se con piacere o con angoscia; davanti alle vecchie pagine di Bassani ora ripubblicate. Non amo il passato proprio perché è passato, e mi difendo da esso non pensandoci mai. L'indifferenza è una delle difese più sicure che la nostra coscienza erige contro gli eterni pericoli che la minacciano. Il momento in cui Bassani si è rivelato come un senso, un momento, un modo di essere della letteratura italiana, appartiene al mio passato personale. È rimosso, quindi. Ma questo *Dentro le mura* – prima puntata di un più vasto *Romanzo di Ferrara* – viene a sconvolgere ogni mia progettazione di tranquillità. Tutto ciò è legato a degli anni atroci che non voglio ricordare. Ogni parola e ogni pagina di questo *Dentro le mura ex Cinque storie ferraresi*, è come una *madeleine* il cui sapore mi prende alla gola, mi fa cadere in uno stato di dolore clinico. Inoltre, questo «pri-

mo Bassani» rimescola altri dolori, frustrazioni, rabbie, sentimenti di ingiustizie subite, di proteste impotenti di fronte alla fatale inclinazione verso il peggio del contesto culturale in cui un intellettuale opera, come in un Lager pieno di compagni di sventura che lo odiano.

Nei primi anni Sessanta – quando già Bassani si era «rivelato» e si era stabilito come fenomeno e simbolo di un modo di concepire la letteratura – c'è stato (parlo come si parla di ricordi personali) un momento in cui il moralismo comunista che si era disperso in una serie di approvazioni e disapprovazioni vagamente burocratiche – ma fondate su una effettiva egemonia culturale – subì una specie di crisi.

La crisi era certo dovuta alla crisi generale del Comunismo di quegli anni e il rilancio si impiantava su una sorta di riscoperta della vera ortodossia rivoluzionaria: del comunista perfetto e quindi dell'intellettuale impegnato perfetto. Poiché quelli – in attesa della nefasta discesa dei barbari di pezza della neo-avanguardia e dell'ancor più lontana esplosione del '68 – erano anni di vuoto, era naturale che chi si facesse portavoce di quel moralismo ortodosso e neo-evangelico, ottenesse udienza e si istituisse come autorità. È stato il caso di Asor Rosa, che pur con una dialettica che ora appare fioca e un po' puerile, ha prefigurato tutto il successivo oltranzismo, da quello frigido e arrivistico della neo-avanguardia, a quello, spesso parafascista dei teorici letterari del Movimento Studentesco e dei gruppuscoli.

Le condanne «politiche» di Asor Rosa appaiono di una goffaggine e di una elementarità preistoriche, rispetto ai manierismi folli e ai mandarinismi del successivo oltranzismo (ora caduto di colpo, lasciando il mondo pieno di ex oltranzisti disoccupati, che popolano, chi ormai in doppiopetto, chi ancora in patetici giacconi contestatori, le redazioni dei giornali o gli staff delle case editrici – ridotti così a specie di ospizi). Bassani è stato

uno degli scrittori più presi di mira da questo oltranzismo nato in quel momento di vuoto tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, all'interno di un Pci in crisi, e proseguito e sviluppatosi fino all'exasperazione nel pieno degli anni seguenti. Si è trattato (escludiamo pure Asor Rosa) di una rivolta contro la cultura nella sua accezione più elaborata ed estrema, rivolta che in realtà esprimeva il vecchio disprezzo piccolo-borghese per la cultura *tout court*.

La formazione umanistica e squisita di Bassani era un facile bersaglio. Egli ha resistito grazie alla sua fiducia in se stesso, divenuta fortissima, e magari eccessiva, a causa della sua iniziale debolezza. Superato con i fatti il terrore di non essere un vero, alto scrittore, Bassani ha trasformato quel terrore in una imperturbabile, provocatoria, tranquilla certezza. La sua opera gli si è presentata per quello che è: un bene prezioso da salvare e da portare a termine. Non importa se forse tutto è finito. Una forza interiore storicamente inarrestabile spinge comunque ad adempiersi.

Durante la stesura di *Cinque storie ferraresi*, di cui ho seguito il venire alla luce, si può dire, pagina per pagina, ricordo che Bassani un giorno si è rivolto a me non so se per chiedermi un consiglio o se per darmi un'informazione a cui la forma titubante non toglieva (mi sembra di ricordare) una malcelata aria di vittoria. Questo è certo, la cosa emozionava molto Bassani, o, per dir meglio, lo esaltava. Si trattava infatti di una infrazione linguistica, che sovvertiva tutte le sue precedenti abitudini, e che quindi gli dava il piacere quasi sensuale, insieme dell'autodistruzione e della nascita di una nuova forma di cui innamorarsi. Il problema era questo: continuare a scrivere «F.» oppure scrivere chiaro e tondo «Ferrara»? Bassani fino a quel punto – i primi anni Cinquanta – aveva sempre scritto «F.». Ferrara non andava nominata. Doveva restare, da una parte, nell'oscurità, dall'altra doveva ambire

all'universalità. Ciò era garantito dall'uso misterioso e gloriosamente convenzionale della sola iniziale. Ora, di colpo, questo piccolo vezzo stilistico (che riassumeva tutta un'ideologia e un modo di essere) veniva messo in discussione. Quanto a me, consigliai subito a Bassani la versione realistica: «Ferrara», non «F.»! Ma la decisione ormai certamente Bassani in cuor suo l'aveva presa.

Sembra nulla, un'inezia ridicola. Anche un visitatore distratto della «Cappella degli Scrovegni» può sorvolare sugli «inganni ottici» di una certa bifora aperta sul cielo, quasi finestrella di un ripostiglio. Ci voleva Longhi per vedere lì, in quel particolare insignificante, la prima invenzione dello spazio prospettico, che in una storia della evoluzione delle forme, significa il punto di passaggio da un'epoca all'altra. (Cito Longhi, ossia il comune maestro di Bassani e mio.) Nel trascurabile dettaglio della sostituzione di «F.» con «Ferrara» comincia la storia di Bassani scrittore. Prima era la preistoria di un uomo che *non poteva*, oggettivamente, guardare in faccia la realtà, perché perseguitato, escluso, considerato indegno di vivere; e di un letterato che istituzionalizzava tale stato d'impotenza attraverso l'adozione dei canoni ermetici con la loro oscurità e il loro universalismo. Bassani è diventato poi un curioso scrittore realistico. La sua prosa, infatti, non esprime la realtà, ma vi rimanda. La prosa di Bassani resta strettamente tonale: non esisterebbe se non si coagulasse in quella sublime patina dei quadri che più amava Longhi... Il mondo esterno, in tale patina, appare come levigato, brunito, allontanato, immerso in una immobile bruma o in una assorta luce, in cui tutto non può essere che assoluto. Tuttavia ogni cosa, fatto, persona, paesaggio che in tale prosa trovi la sua cristallizzante stilizzazione, viene assunta dal lettore come perfettamente reale. Il *back-ground* delle tavole di Bassani gronda di realtà, e di dolorosa, grandiosa realtà. Mi limiterò a ricordare l'elemento centrale di tale realismo: che

è doppio: la ristrettezza numerica e mentale della borghesia ebraica di Ferrara e la grandiosità che le viene conferita dalla «diaspora» e dalla tragedia della persecuzione. Non so quale dei due momenti prevalga. Forse nessuno dei due. Se ciò che su tutto prevale è in fondo il rimpianto del piccolo-borghese ebreo di non essere un piccolo-borghese qualsiasi, e il suo sforzo terribile per sembrare tale. In realtà tutta la poesia di Bassani trova la sua fonte in questo rimpianto. Non essere un borghese qualsiasi!

Tutti i suoi personaggi cercano disperatamente (e vanamente) questo adeguamento e questa integrazione. Come ogni scrittore sostanzialmente realistico Bassani fa largo uso del «discorso libero indiretto», cioè riporta i pensieri dei personaggi pur non mettendoli tra virgolette. Ma il fatto è che non è la prosa di Bassani che scende al livello della prosa dei «personaggi che pensano», ma al contrario, è la prosa (vagamente emiliana) dei «personaggi che pensano» che viene promossa all'altezza stilistica della prosa di Bassani. Ciò conferisce ai loro pensieri (umili, un po' miserabili, un po' volgari) una nobiltà che non è propriamente la loro: ma è quella appunto dello stile di Bassani. Ciò dunque rimette in discussione il rapporto tra «F.» e «Ferrara»: i personaggi parlanti sono appunto di «Ferrara», Bassani, invece, appartiene, irreparabilmente, a un'altra città, che può benissimo essere indicata con «F.». Non si tratta più dell'universalismo artificiale della gioventù, ma è pur sempre un universalismo coatto: scelta culturale, sì, ma anche irrisolvibile tragedia di un modo di essere uomo.

[Cultura borghese – cultura marxista –
cultura popolare]

Ci sono degli intellettuali che non conoscono il significato dell'espressione «cultura popolare»; o non la distinguono dalla «cultura» storica, quella della classe dominante, oppure danno alla qualifica «popolare» la connotazione tipica della stampa comunista, che vuol dire tutt'altra cosa, e che non viene mai comunque legata alla parola «cultura» (se non in qualche particolare contesto). Non c'è da meravigliarsi che questi nostri intellettuali non conoscano De Martino, né i testi scientifici di etnologia. Tutta la loro foga conoscitiva pare esaurirsi nelle poche letture letterarie e giornalistiche d'obbligo. Linguistica ed etnologia sono accuratamente ignorate. Ma Lévi-Strauss! Ma lo strutturalismo! Non sono stati d'obbligo? Evidentemente se ne è parlato, ma non sono stati letti. Certamente Valerio Riva non li ha letti. Egli è completamente all'oscuro di cosa significhi «cultura popolare». Come discutere con lui? Se io parlo di «culture (popolari) particolaristiche, eccentriche, regionali» che vengono distrutte e omologate dalla cultura del Centro, che cosa passa nella testa di Valerio Riva? Nella fattispecie ho detto, in sintesi, questo: il centralismo fascista non è riuscito a nessuna specie di «acculturazione» se non perfettamente formale (cerimonie, divise, motti, canti, adunate, saggi ginnici) dovuta all'imposizione di un «modello culturale» a sua volta perfettamente formale. Le varie «culture popolari», in

senso demartiniano, e diciamo pure strutturalistico, sono rimaste intatte: i modelli umani che esse avevano elaborato da secoli (proprio secondo le norme che regolano i «canti popolari»: in cui le invenzioni non sono evolutrici) venivano realizzati perfettamente da chi li viveva, come se (in questo senso) il fascismo non fosse che puro *flatus vocis*. Le centinaia di migliaia di giovani proletari e sottoproletari che il fascismo ha mandato a morire nei vari fronti della sua guerra erano identici a quelli già sepolti a Redipuglia.

Oggi le cose sono sostanzialmente cambiate: la cultura del Centro sta distruggendo giorno per giorno, a vista d'occhio, le culture eccentriche. Essa ha a sua disposizione mezzi di informazione e di imposizione dei propri modelli come mai nessun potere precedente al mondo. Inoltre essa, anziché eroismo, richiede alle «masse» una pura e semplice disposizione all'edonismo: la felicità (in parte realizzabile) del consumo (superfluo). Eccetera. È un bene? È un male?

A persone perfettamente ciniche, per infantilismo, come Valerio Riva, che per vivere tranquillamente e dalla parte giusta non trovano altra soluzione che l'ottimismo dei più fatui sociologi, o quello di Amendola (di ben altre dimensioni e origini), ciò che si presenta come novità e movimento in avanti viene accettato acriticamente. Bisogna inserirvisi. Secondo la tradizione illuministica del borghese avanzato, che convenzionalizza immediatamente, sotto il segno di vecchi schemi sociali, il suo nuovo modo di essere. È del resto abbastanza commovente – per quanto riguarda questa polemica – vedere un uomo perdere letteralmente la testa soltanto perché viene messo in discussione uno dei capisaldi su cui si fonda la sua certezza di essere dalla parte giusta una volta per sempre: l'antifascismo. Sconvolto da un dubbio che egli non può accettare e non può non condannare con la tipica e ridicola indignazione di chi «si scanda-

lizza», egli è corso addirittura in Friuli (luogo cui egli erroneamente supponeva si riferissero in modo particolare i miei rimpianti), per andare a scoprire i danni, naturalmente atroci, che il fascismo vi aveva perpetrato. Non so in che giro, nel viaggetto in quel di Udine, il nostro Riva si sia inserito. A me, che conosco il Friuli come il luogo primo della vita, e il «mistero della sua realtà» mi è chiaro per diritto d'origine, il giro dell'inchiesta di Riva mi è sembrato molto ridicolo. Ma ciò che è più ridicolo è la conferma che egli è andato a cercarvi: che il fascismo, cioè, è stata una dittatura criminale, che ha distrutto ogni diritto civile, comprese le antiche libertà locali! Non lo si sapeva. A parte il fatto che io conosco il Friuli da sempre – a parte cioè il mio lungo poema familiare – io ci sono vissuto, in Friuli, dal '42 al '49, e ho visto *coi miei occhi* che, malgrado la distruzione di ogni libertà locale, malgrado l'imposizione brutale di gesti e gesticolamenti, di culti di modelli «centralistici», il Friuli, nella sua gente, è rimasto perfettamente intatto: le vecchie erano identiche alla mia bisnonna e a mia nonna, le donne a mia madre, i ragazzi riproducevano perfettamente i padri, nel rigore morale e nell'obbedienza, nello spirito e nella lingua. Quando è scoppiata la guerra, i miei amici più grandi sono partiti come al macello. Ho ancora nelle orecchie il canto della divisione Julia, che non cessa di darmi una commozione sorda e furente. In quegli anni io ho scritto i miei primi versi, in dialetto friulano. Sono usciti nel '42. Gianfranco Contini ne aveva scritto una recensione per «Primato» (rivista della sinistra fascista); ma la sua recensione era stata rifiutata, perché il fascismo, appunto, non riconosceva né ammetteva le realtà regionali e i loro dialetti. Contini ha dovuto pubblicare la sua recensione in un giornale svizzero. Che grandi novità Riva è andato a scoprire in Friuli! Inoltre io ho vissuto in Friuli, tutto il periodo del «Litorale Adriatico» e della Resistenza. E quindi ho visto tutto il

naturale antifascismo del Friuli, come stato d'animo di una «cultura popolare» che si era mantenuta perfettamente estranea al potere centrale (pur dandogli tuttavia, bisogna dirlo, la sua adesione formale, passiva e rassegnata).

Vorrei precisare a questo punto, peraltro, che io, nei miei articoli qui pubblicati, specie quello su Sandro Penna cui si riferisce Riva, non parlavo affatto del Friuli: gli accenni paesaggistici sono chiaramente attinenti al mondo centro-italiano di Penna, e alla periferia di Roma. Tanto per mettere in chiaro la rozzezza (cinica?) di questo Riva.

E veniamo al punto. Di fronte al presente, cioè alla civiltà dei consumi e alla sua *reale* violenza dittatoriale, che distrugge *in concreto* ogni libertà (proprio mentre mette in pratica, e realmente, una morale tollerante), omologando una civiltà così profondamente differenziata com'è la civiltà italiana, e quindi imponendo un modello umano irrealista (alienante) al posto dei molti modelli umani reali – tutto questo ha causato in me un trauma violento (anche perché i mutamenti storici, trasformando *hic et nunc* la gente, mi riguardano personalmente e addirittura fisicamente – a differenza dei Riva e degli altri suoi simili, il cui piccolo clan umano, fatto di rapporti fissi e *tutti* borghesi, è immutabile).

Tale trauma mi ha spinto, insieme, a una specie di «destra» costituita da nient'altro che da un rimpianto personale di com'era il mondo *prima* dello «sviluppo» (è un caso che tale mondo io l'abbia conosciuto nascendo sotto il fascismo); e, contemporaneamente, mi ha spinto verso una «sinistra» estrema, e non magari estremistica (gli estremisti hanno verso la «cultura» un atteggiamento di disprezzo piccolo-borghese, che li accomuna da una parte ai fascisti e dall'altra ai giornalisti sostanzialmente qualunquisti come appunto Riva): «sinistra» dalla quale vedo la possibilità di un'alternativa al «compro-

messo storico», in quanto probabilmente un arresto dello sviluppo o addirittura una recessione, porrà come primo problema quello di strappare la piazza ai vecchi fascisti assassini (a Reggio Calabria, a Napoli, e poi forse dappertutto); mentre vanificherà il senso di una collaborazione coi partiti al potere e coi responsabili di quello che è stato lo «sviluppo», se tale collaborazione era giustificabile solo nel caso che tale «sviluppo» fosse stato l'unico corso possibile della storia, il nostro reale futuro. Allora sì sarebbe stato perfettamente giusto che i comunisti cercassero di «salvare il salvabile», intervenendo sugli investimenti, sui profitti, sulla produzione, e correggendo col vecchio umanesimo marxista l'aberrazione tecnologica (non dico, si badi bene, scientifica).

È stato Scelba a definire la cultura «culturame». Ma Scelba non apparteneva a una qualche cultura (che ovviamente ai suoi occhi non poteva apparire «culturame»)? Sì, è così: Scelba apparteneva alla cultura borghese italiana istituita, la cultura adottata dal potere, dalle sue scuole, dall'opinione pubblica, ecc. La cultura del latino di Don Abbondio e dell'umanesimo di Azzecagarbugli (la cultura che, in conclusione, ha espresso il fascismo). Agli occhi di tale cultura la cultura avanzata – quella dei grandi letterati – la cui ideologia fosse magari conservatrice – e specialmente quella dei grandi intellettuali rivoluzionari – non può che apparire «culturame». Si tratta infatti di una cultura scandalosa, perché ambigua: essa è borghese, ma contraddice la borghesia (nei grandi conservatori, rivoluzionari solo stilisticamente) e addirittura mira a distruggere la borghesia, nei grandi intellettuali rivoluzionari (Marx, Engels, Lenin, Gramsci...). Quando un intellettuale come me parla di «cultura» intende parlare di questa cultura: della cultura che Scelba ha definito «culturame». Mentre quando parla di «cultura popolare» si riferisce scientificamente agli et-

nologi come De Martino o ai sociologi più avanzati (e non neutrali).

Il nostro Riva (per tornare a lui) ha trovato che in qualche luogo del Friuli c'è stato prima del fascismo un esperimento di tipo comunista, che poi naturalmente il fascismo ha distrutto. Per Riva quell'esperimento è stato un caso di «cultura popolare». E il fatto che il fascismo abbia cancellato dalla faccia della terra tale esperimento sta a dimostrare (contro la mia tesi!) che il fascismo era in realtà distruttore di forme di «culture popolari». Ma quella non era «cultura popolare»: era «cultura borghese marxista»; era la cultura di Marx, di Engels, di Lenin, di Gramsci... Quella che voleva strappare il mondo contadino arcaico e misero (com'era in Friuli al principio del secolo) al suo fato: essa poteva e può essere immaginosamente (e non scientificamente) chiamata «popolare» dal momento che c'è stata una presa di coscienza e un'accettazione da parte del «popolo». Il fascismo ha cancellato di forza dalla faccia della terra l'esperimento di carattere borghese-marxista. Ma non ha potuto far niente contro la reale «cultura popolare» friulana sul cui contesto quell'esperimento era stato fatto. Stalin, del resto, ha imposto una cultura borghese-marxista all'immenso mondo popolare della Russia contadina. Ne è nato un mostruoso connubio, da cui si è originato, secondo antichi modelli popolari, il «culto della personalità».

Del resto è ridicolo cercare nuove prove contro la abiezione fascista. Tutti i più nefandi particolari non sono nulla in confronto al fenomeno nella sua totalità. Quando per esempio nella sua versione nazista il fascismo ha distrutto nei Lager sei milioni di ebrei, il fatto che ci sia stata una repressione in Friuli diventa irrisorio.

Ma questo è il punto: anche del fascismo e del nazismo peggiori, quelli dei genocidi e della più spaventosa negazione di ogni libertà, va ormai pronunciata una condanna storica, che non implichi la gratificazione di

un antifascismo fatto per tranquillizzare le coscienze e dare patenti di progressismo e intransigenza democratica. Basta, come dice Pannella (che ho più volte citato nei miei scritti, senza che i miei avversari si degnassero di prenderne atto), basta con il «tetro esercito della salvezza» che è diventato il vecchio antifascismo. I radicali, i migliori dei gruppi estremisti, «Il manifesto» in questo hanno perfettamente ragione: i veri fascisti sono coloro che detengono oggi il potere e che hanno fatto tanto male alla società italiana, dalla ricostruzione in poi, da far impallidire il ricordo del «tedesco lurco e del fascista abbiotto» (Saba).

La ragione per cui De Sade non può essere considerato uno dei più grandi scrittori del mondo (pur essendolo potenzialmente) è chiara: egli non solo non usa «espressività», ma pare addirittura non conoscerla. La sua pagina non è mai (nel senso specialistico con cui i linguisti usano questa parola) «espressiva», e nemmeno «vivace». E non intendo in questo caso per «espressività» o «vivacità» qualcosa che non sia concepibile dalla cultura illuministica di De Sade: no. Egli non è «espressivo» o «vivace» nemmeno all'interno del proprio universo disadorno, informativo e razionale. Non arriva mai, cioè, alla purezza estrema del suo assunto stilistico (anche se posto rozza-mente e in parte inconsapevolmente). È indubbio che la sua pagina è arida e lucida. Ma non si può dire che aridità e lucidità giungano alla tensione dello stile. La sua pagina è anche ironica (staccata dal magma del mondo e dalle sue passioni), ma le allocuzioni dello stile ironico sono tutte puramente convenzionali (com'è giusto) e (come non è giusto) si inseriscono convenzionalmente nel contesto attraverso una troppo rudimentale mimesi del monologo interiore dei protagonisti sadici, che tendono a dissociarsi quasi razzisticamente dagli «altri» (le vittime) e quindi esercitano, appunto, nei loro confronti una annoiata e sprezzante ironia.

Se si potesse sostenere che è la mancanza di «espressività» che rende una pagina pornografica, si potrebbe di

conseguenza dire che la pagina di De Sade è pornografica. Effettivamente, tipica della pagina erotica e anche oscena di uno scrittore è l'«espressività» – direi naturale, automatica – del suo stile. Mentre le opere pornografiche mancano totalmente, appunto, di «espressività». La loro lingua è solo «referenziale»: consiste in una nuda serie di connotazioni miseramente espositive.

Si sa tuttavia anche che in un romanzo la forma non è solo, in concreto, nella pagina, nella parola (là dove l'«espressività» può essere colta e analizzata materialmente): c'è un momento «formale» nel romanzo che si sviluppa al di fuori della pagina, in quello schema immateriale che è la sua struttura narrativa: per esempio, l'evoluzione di un personaggio o di una vicenda, di cui un'infinità di particolari possono essere non scritti. Anzi, in qualche caso, tutto può essere taciuto: ma ciò non toglie che sia accaduto, e che questa «assenza» sia una «forma» del romanzo. Per De Sade accade questo: la sua pagina, è vero, è puramente «referenziale»: come nelle opere pornografiche, essa consiste in una serie di fredde, e inespressive, informazioni (le cui caratteristiche linguistiche – arida razionalità e cascante ironia – non giungono mai alla tensione dello stile). Tuttavia la serie delle informazioni è tale, che il loro accumularsi, praticamente infinito, trasmuta la loro natura linguistica. È l'accumulazione infinita che sostituisce l'«espressività»: perché se la prima informazione (un frate che si fa urinare in bocca da una bambina) è fredda e inespressiva, la seconda lo è già meno, e la millesima non lo è più affatto. E poiché l'accumulazione è anche iterazione, l'effetto raggiunto è quello – meccanicamente ma sommaramente espressivo – delle litanie.

I romanzi di De Sade sono enormi litanie in cui si ripete sempre la stessa frase con poche varianti (che ne aumentano l'ossessività). Ciò senza che mai, neanche per un istante, la pagina cessi di essere puramente gior-

nalistica (o libellistica). In un romanzo (*Le centoventi giornate della città di Sodoma*) De Sade ha tentato un esperimento straordinario. Ha preso lo schema del *Decameròn*, l'ha reso infinitamente più rozzo, disadorno, meccanico, numerico: e, in questo schema, ha inserito seicento racconti – che son del resto poco più che informazioni – raccontati da quattro narratrici, con funzioni diversificanti ben calcolate. Non è detto che De Sade non abbia tenuto anche conto della *Divina Commedia*: della sua «forma» piramidale, costruita con brevi blocchi narrativi (di puro tufo, peperino o marmo in Dante, di cartapesta in De Sade). Rispetto al *Decameròn* tuttavia *Le centoventi giornate* hanno almeno un vantaggio: la straordinaria trovata non solo di rendere viva e reale anche la cornice, che in Boccaccio è pretestuale e letteraria, ma di far sì che tra la cornice e i veri e propri racconti ci sia un rapporto speculare; cornice e *corpus* narrativo sono legati da una serie di situazioni non identiche, ma sottilmente analogiche. L'effetto è che un'infinita accumulazione iterativa (quella del racconto centrale che fa da cornice) e un'altra infinita accumulazione iterativa (dei 600 racconti) si caricano a vicenda fino a una dilatazione che chiamar grandiosa è poco.

Dunque nemmeno l'«espressività» può bastare a far da discriminante tra l'«osceno» di un'opera pornografica e l'«osceno» di un'opera d'arte. In De Sade infatti non si può parlare di pornografia: a parte il fatto che la sua è una sfida al mondo in tutto degna di Capaneo (e fatta poi con una lucidità e in fondo con un'umiltà strabilianti), nella sua opera l'«espressività» va ricercata non nella pagina o nel dettaglio, ma nella struttura. E ciò sia detto per i giudici che debbano giudicare, oggi, qualcosa di analogo alle opere di De Sade – questo meraviglioso provocatore che, attraverso la razionalità illuministica, ha dissacrato non solo ciò che l'Illuminismo dissacrava, ma l'Illuminismo stesso, attraverso l'uso

aberrante e mostruoso della sua razionalità. Questo discorso su De Sade mi è stato suggerito dal libro di un suo nipotino, Guido Almansi, che ha scritto un manualletto su *L'estetica dell'osceno*, dove esercita, appunto, sugli oggetti della sua indagine (i libri) la stessa sadica pretesa di pura fruizione che i carnefici di De Sade esercitavano sulle loro vittime innocenti. Se De Sade mima, vagamente e rozzamente, l'atteggiamento linguistico dei padroni a proposito dei piaceri che essi si propongono di trarre dalle loro vittime, egli invece tace inflessibilmente a proposito dei sentimenti delle vittime: ma è chiaro che questo silenzio è anch'esso una mimesi del rapporto dei padroni con le vittime, nel senso che i padroni non *vogliono* che le vittime abbiano dei sentimenti, o comunque non *vogliono sapere* che esse hanno dei sentimenti. Così Almansi a proposito dei libri che legge: egli li «fruisce» da buongustaio (leccandosi continuamente i baffi con gongolanti citazioni, acquoline professorali): ma non attribuisce ai loro autori alcun sentimento. Egli se li gira e se li rigira in tutte le posizioni, vaginali, anali, orali, li esamina davanti, di dietro, di sopra, di sotto, con l'inalterabile buon umore e la precostituita sicurezza di sé dei Signori sadici, ma ritiene di cattivo gusto concedere loro ogni serietà di sentimenti: e non parliamo poi di severità (sono trattati fra gli altri il Belli, Dante, Boccaccio, Baudelaire): le loro opere non possono essere che il frutto di un gioco, di una strategia, di un progetto. Come se gioco, strategia, progetto non fossero che il passaggio tecnico per tradurre in un'opera un'idea nata dalla violenza dei sentimenti, e dall'esercizio di un'intelligenza convinta della necessità della ricerca più ambiziosa e totale.

C'è stata nel Novecento tutta una generazione di «buongustai» che ha ridotto le opere al puro piacere di leggerle (in una pavida dissacrazione). Pensavo, mi illudevo che tale tipo di lettore fosse scomparso per sem-

pre. Invece in questi ultimi anni si è ripresentato più vitale, invadente, terrorista che mai. Egli si monopolizza il piacere della lettura (che definisce, peraltro onestamente, formalistica). Ma questa operazione riesce quando non è ambiziosa, e non si annette altri terreni che quelli della pura delibazione. Invece Almansi, per esempio, descrivendo il mondo osceno e l'ideologia sessuale del Belli, non riesce a resistere alla tentazione di fare del moralismo (sia pur mitemente divagante) sul fulminante sadismo belliano e soprattutto sulla disgraziata situazione della donna, sottomessa alle voglie dell'uomo in maniera da far inorridire le femministe. Fra l'altro, a questo proposito, nella dissociazione tipica del borghese quando si occupa del sottoproletario (per definizione, ahimè storica, romano-meridionale) non riesce a nascondere disprezzo e condanna. Lo scandalizza la brutalità e la rapidità del coito nel resoconto che ne dà il maschio del sottoproletariato urbano. Sul fatto che si tratti di un'ideologia sessuale come un'altra e che soprattutto, in questo caso, il modo di parlarne dei soggetti sia una forma di pudore e di distacco (di carattere stoico-epicureo) che non regola solo i rapporti sessuali, ma in generale l'intera vita sociale della «plebe» romana, Almansi è «senza alcun sospetto». La stessa «vivacità» di lettura non porta a risultati meno piatti quando si occupa della bolgia dei serpenti. Chi non sapeva già da anni che Dante usa le auree regole della mimesi, e quando si occupa di personaggi popolari adotta lo stile «comico», assumendone le loro maniere linguistiche?

Taccio degli scritti su Boccaccio e Baudelaire, che sono tipicamente «universitari» (ma quanto lontani dal modello del Pasquali): e vado all'«articolo» su *Io e lui* di Moravia, dove non solo siamo messi in condizione di dedurre che, secondo Almansi, Moravia doveva essere un altro (doveva cioè sapere che a fenomeno teratologico – il grande «lui» – doveva corrispondere teratologico

linguaggio): ma dobbiamo altresì dedurre che esiste una sola «estetica dell'osceno»: quella che affronta l'osceno «espressivamente», e meglio se «espressionisticamente». Al di fuori dell'«espressività» non c'è spazio per l'osceno: ma, s'intende, al di fuori di una «espressività» (malgrado la tanta squisitezza e l'alta qualità delle informazioni possedute dall'Almansi) accettata nel modo più semplicistico e corrente.

Junichiro Tanizaki, *Neve sottile*

Credo che niente al mondo possa attrarmi e interessarmi di meno che i personaggi di *Neve sottile* di Tanizaki. Anzi, personaggi simili non solo non mi attraggono e non mi interessano, ma addirittura mi respingono. E mi respingono perché *io* li respingo. Non voglio che esistano. Non voglio che in qualche modo, dalla loro realtà, venga alterata la realtà del mondo così come io voglio immaginarmelo.

Il fatto che centinaia di migliaia, forse addirittura milioni, di donne come le quattro sorelle Makioka, riempiano il mondo, con i loro rispettivi mariti o pretendenti, le loro domestiche, i loro vicini di casa, è per me un dato inerte e puramente quantitativo. Da esso prescindo nel modo più totale, non solo nel mio vivere quotidiano, ma nella mia ricerca di comprensione del mondo, nella mia ideologia e nella mia prassi. Ignoro ostinatamente anche il fatto che in fondo mia madre e mia nipote, con cui passo i miei giorni e con cui si svolge per intero la mia vita familiare, appartengono alla razza delle sorelle Makioka. La contraddizione non mi allarma, anzi l'accetto pacificamente, quasi con divertimento. E non faccio, poi, distinzione di sesso: i coniugi delle sorelle Makioka vengono da me rimossi allo stesso modo, e, per di più, nessun esemplare del loro tipo circola nella mia vita quotidiana, a eventuale contraddizione del rigore del mio rifiuto.

Le sorelle Makioka sono donne della buona borghesia (il padre era stato ricco); anche i loro mariti sono dei buoni borghesi (impiegati in banca, di alta categoria). L'«altrove» costituito dal Giappone e quindi da una matrice sconosciuta di regole tradizionali, non cambia sostanzialmente le cose. Le Makioka fanno ciò che fanno le signore borghesi di tutto il mondo: conducono in casa una esistenza pigra, ordinata, le cui regole sono applicate ogni giorno come se fosse il primo, cioè come se la dolcezza che deriva dall'applicarle fosse inconsumabile. Vanno dalla parrucchiera, al cinema e al teatro tradizionale; leggono riviste (non libri, benché la loro cultura sia buona, e tutte, all'occasione, sappiano scrivere dei versi: i quattro versi tautologici e stereotipi che costituiscono un *haikai*), suonano strumenti tradizionali, e qualcuna anche il pianoforte (apprezzando la musica occidentale). Fanno acquisti (amano i prodotti dell'industria moderna, benché l'azione si svolga agli albori dell'epoca consumistica), partecipano alle feste di un ristretto giro di famiglie dell'alta borghesia, fanno dei brevi pellegrinaggi religiosi (vanno per esempio ogni primavera a vedere la fioritura dei ciliegi in qualche santuario di Kyoto). Posso io immaginare qualcosa che mi sia più indifferente, anzi, tutto sommato, più odioso di questo?

Soltanto l'idea di soffermarmi per più di un minuto su un simile tipo di vita, mi dà un senso di nausea e di rivolta. Eppure la lettura di *Neve sottile* mi ha preso come rare volte mi è accaduto. Sono sbarcato nell'isola di Circe, mi sono lasciato trasformare mansuetamente in porco. L'incanto del libro consiste indubbiamente in una trasformazione della natura dell'ordine degli interessi del lettore. Egli viene introdotto in un universo così maturo, completo e perfetto che non può non imporre il proprio prestigio: un prestigio puro, che vale al di fuori delle ragioni materiali e sociali da cui nasce. Si tratta indubbiamente *anche* di un miracolo di stile da parte di

Tanizaki. Egli in *Neve sottile* ricostruisce la tessitura di un romanzo-fiume, che è il modello, anche cronologicamente primo, della letteratura giapponese, quel *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu, che egli aveva da poco tradotto in giapponese moderno. Trasportati nel suo laboratorio tutti quegli antichi strumenti e il rigidissimo codice secondo cui essi dovevano essere usati, Tanizaki ha ritessuto un'antica «storia di dame» trapiantata in un Giappone moderno, industrializzato, in cui, da una parte persistono le antiche regole di società (quelle, appunto, delle «dame» di tutti i secoli precedenti), dall'altra i nuovi rapporti con la realtà (per esempio con gli oggetti dell'industria o con la fruizione di prodotti artistici come i film) vengono gratificati dallo spirito tradizionale, che pur essendone contaminato e pur vedendo smagliato il proprio sistema, se ne appropria e se li assimila, in una specie di convivenza di *antico intatto* e di *moderno antichizzato* (si veda la disinvoltura tutta codificata con cui le sorelle Makioka indossano ora i kimono ora gli abiti occidentali). Lo stile di questa «ritessitura» è quanto di più perfetto si possa immaginare. Mai fatti, luoghi, persone, rapporti psicologici sono stati più «oggettualizzati» che in questo romanzo. Potrei addirittura affermare che mai romanzo ha risentito più della natura ideologica che lo produce di *Neve sottile* (che sembra così classicamente a-ideologico, puro raccontare che si giustifica attraverso se stesso); e che di conseguenza *Neve sottile* è il romanzo più meta-romanzo che io conosca.

Ciò che incatena alla lettura non sono infatti (ecco il punto) le vicende famigliari (che pure, un po' alla volta, risultano incantevoli) delle sorelle Makioka: *ma sono le vicende della struttura del romanzo*. Infatti la quartogenita, Taeko, non può sposarsi se prima non si sposa la terzogenita, Yukiko. Questa codificazione dei rapporti sociali avviene nel romanzo una pura astrazione. Un puro congegno narrativo. Una volta enunciato questo dato iniziale,

scatta la *suspense*; scatta, cioè, il secondo congegno narrativo, consistente in una serie, potenzialmente infinita, di impedimenti che possono far sì, che non sposandosi Yukiko non si sposi neanche Taeko. Questa serie di impedimenti crea la tecnica narrativa del «ritardo»: ma di un ritardo che si fa ossessivo fino allo spasimo (e, tutto questo, scritto con calma inalterabile, con «una mano che pare non avere nervi» come dice l'Ascoli a proposito della scrittura del Manzoni). Il terzo congegno narrativo consiste infine nella serie (moltiplicata per il numero dei personaggi) dei contraccolpi psicologici che nascono dalla serie degli impedimenti al matrimonio di Yukiko, e quindi (come in una morsa) di quello di Taeko. Dunque questo romanzo che sembra obbedire alle norme del fluire inarrestabile della vita quotidiana (quasi ad opera di un esotico scrittore naturalista o... neorealistico), obbedisce invece alle norme della più stretta e inderogabile funzionalità narrativa. Nulla in esso è gratuito, e quindi puramente esistenziale. Ci sono solo due falle, misteriosamente volute dall'autore. La prima consiste in una interruzione del *cursus* perfettamente, adamantinamente referenziale della prosa narrativa (e qui cada un elogio per la traduzione di Olga Ceretti Borsini), in favore di un improvviso, violentissimo sconvolgimento lirico: la prima descrizione della fioritura dei ciliegi (passo contenutissimo, s'intende, eppure tale da dare al lettore quella che si dice un'indimenticabile emozione). La seconda falla è il muto incontro, in treno, di notte, da parte di Yukiko con uno dei pretendenti respinti, molti anni prima. Tale incontro *non è in funzione di niente*. Ma è proprio tale sua natura arbitraria ed enigmatica che illumina d'un tratto nella mente del lettore l'edificazione strettamente funzionale dell'opera narrativa che sta leggendo.

Va aggiunto che se poi, di pagina in pagina, le sorelle Makioka e la loro vita in comune, finiscono con l'affascinare anche per se stesse (per l'intrico dei rapporti psico-

logici in cui il «represso» e il «non detto» sono di carattere strettamente sociale, e non possono essere interpretati e nemmeno visti in senso psicanalitico) ciò è dovuto all'amore di Tanizaki per queste quattro donne: amore anch'esso «represso» e «non detto», eppure infuso in ogni parola del libro, eros «voyeuristico» fattosi perfettamente contemplativo. Ma dicevo che ciò che affascina in questo romanzo – stregando il lettore, e rendendolo un casto porco pascolante in un'isola di Circe in cui è proibito nominare il sesso – è *anche* un miracolo di stile: e non dunque, soltanto un miracolo di stile.

Il romanzo si svolge, dicevo, alla fine degli anni Trenta (uno degli ultimi film visto durante lo svolgersi degli avvenimenti, è *Prigione senza sbarre*): e si conclude con l'inizio della Seconda guerra mondiale, poco prima di «Pearl Harbour». Il potere della classe dominante in Giappone è assoluto: niente mette in discussione la sua interpretazione della realtà, e il suo nazionalismo è l'orizzonte mentale di ogni cittadino. Gli avvenimenti pubblici, non essendo interpretati e non subendo alcun processo critico, vengono assimilati e interiorizzati. Una vita «intima», e una vita «famigliare», coi suoi problemi matrimoniali, si colloca al centro di una più vasta vita pubblica, fondata sulle stesse regole tradizionali di comportamento. Una parata militare ha lo stesso valore della presentazione cerimoniale del pretendente all'eventuale sposa. Le sorelle Makioka, appartenendo oltre tutto a una delle famiglie più benestanti e rispettabili di Osaka, vivono intensamente questa esistenza in cui non c'è soluzione di continuità tra le vicende intime (contenute così gelosamente da considerare sconveniente tradire anche con un solo sguardo i propri sentimenti) e le vicende nazionali. Le sorelle Makioka appartengono a una Destra che in Occidente è sconosciuta, o almeno dimenticata; una Destra senza opposizioni; una Destra che si identifica con tutta la realtà. Esse sono perfettamente solidali (sia

pure collocandosi gerarchicamente in una zona non molto elevata) col Potere: malgrado la loro moderazione, la loro ragionevolezza, la loro delicatezza, la loro relativa capacità a superare posizioni di anormalità e addirittura di scandalo (la serie degli «impedimenti» è causa di una vera e propria degradazione di Taeko), esse si mantengono rigidamente conservatrici secondo la norma quasi monastica che il Potere si impone per sussistere senza fine e confine.

In questa appartenenza al Potere, e nell'essere, con naturale fanatismo, dalla sua parte, consiste il fascino delle sorelle Makioka: un fascino che certamente umilia chi lo prova; ma sarebbe insincero chi negasse in sé quel «rapporto di intimità» col Potere, che può creare la turpe felicità della vittima (vittima di carnefici a loro volta innocenti, come le sorelle Makioka) oltre che, naturalmente, fondare un eventuale progetto di liberazione e la liberazione stessa.

Nel parlare delle *Pasque* di Zanzotto devo compiere, in questa sede, un atto critico che è così poco solidale con esse da riuscire quasi offensivo. Devo cioè non solo definire (orribile a dirsi) il «campo semantico» in cui svolgere il discorso, ma addirittura delimitarlo, e, quel che è più imperdonabile, semplificarlo.

Ed ero stato io stesso a dire a proposito del precedente libro di versi di Zanzotto (*La Beltà*) che caratteristica prima della struttura mentale, ancor meglio che linguistica, di tale libro, era la distruzione (se non proprio l'abolizione) di ogni possibile «campo semantico». Di conseguenza il lettore era costretto a modificare la sua abitudine alla ricezione, e ad orientarsi in un altrove linguistico, dove, come nei sogni significativi e angosciosamente (e solennemente) didascalici, la Voce che parla, ammonisce, gioca, balbetta, divaga – cangia continuamente. E ciò che resta comprensibile è il «campo semantico» della sistematica distruzione, appunto, di ogni campo semantico. Ma poiché, come in ogni luogo distrutto, anche nell'opera di Zanzotto, rimanevano delle rovine, il lettore poteva consolarsi, «ricostruendo» da quelle rovine (peraltro stupendamente suggestive) i «sistemi di sensi» abbandonati. Di queste rovine, le più riconoscibili, erano quelle che riguardavano i residui dei mondi linguistici infantili (consentiti dalla autorità dei genitori e dai primi albori dell'autorità sociale), quelle

che riguardavano la nevrosi (alla soglia della psicosi) con tutti i suoi annessi ospedalieri, e specialmente quelle che riguardavano il mondo contadino (l'entroterra veneto intorno a Pieve di Soligo) visto, prima di tutto, virgilianamente, ma, *soprattutto*, come mondo sociale in crisi (emigrazione, emarginazione dei contadini vecchi, crollo dei valori agrari). Non era poco, anche per una lettura tradizionale.

Pasque è la seconda puntata de *La Beltà*: una seconda puntata meno drammatica, e forse un po' interlocutoria. Forse una lunga appendice, in cui però Zanzotto ha tentato un diversivo fondamentale. Ha cioè audacemente affrontato il compromesso e la restaurazione, a costo di venir meno al rigore del suo ripristinamento in stile comico del caos (la superba confusione mentale dell'uomo ubriaco di vino squisito, che per una specie di divinazione – quella che assiste i deboli, i malati, i viziati, i bambini – abbia la facoltà di trasformare la gratuità ferina e miserabile della sua confusione nel sublime arbitrio del Gioco).

Compromesso e restaurazione (s'intende nel proprio ambito stilistico) che si son manifestati nella riaccettazione *esplicita* di alcuni «campi semantici»: per esempio, il rapporto con l'infanzia (si veda anche un breve saggio del Nostro, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in «Strumenti critici», febbraio 1973); il problema pedagogico; e – come dice il titolo – il tema che Mircea Eliade chiama dell'«Eterno Ritorno», e che è simboleggiato, appunto, dalla Pasqua, come «giro di boa», ultimo tratto del cerchio che conclude la forma dell'uovo (Pasqua, festa dell'uovo, si sa. Nei Misteri Orfici si usava rompere le uova, per indicare con un gesto simbolico il desiderio di spezzare il cerchio, di uscire per la tangente, e dunque di espandersi nel cosmo, come se poi non fosse un uovo anche il cosmo). I primi due temi – semanticamente abbastanza ben definiti – appartengono alla vita privata di Zanzot-

to, e al suo restio e scettico interesse (onestissimo peraltro) alla vita pubblica (verso cui l'impegno non può essere che ironico). Il terzo tema, se da una parte è oggettivamente culturale (e richiede quindi da parte del lettore la necessaria competenza) dall'altra riguarda direttamente la vita interiore di Zanzotto (che è ben diverso che dire la vita privata). Il problema dell'uovo è il problema intimo per eccellenza.

Il lettore potrà deliziarsi alle trattazioni di questi tre temi che Zanzotto compie attraverso una scrittura il cui ermetismo, ripeto, è comico. Il riferimento alle nozioni mediche, farmaceutiche, psicanalitiche, sociologiche, etnologiche ecc., e naturalmente anche a quelle del linguaggio tecnicizzato ormai normale, è sempre, inalterabilmente, obbligatoriamente, spiritoso. Il sorriso (è ben noto) è l'ultima difesa del malato, in vena di mendicare complicità ai sani, adulandone le abitudini linguistiche, almeno per qualche tratto. Per capire la chiave di questa scrittura, del resto, basta che il lettore si guardi con calma e attenzione la poesia-schizzo *Microfilm*. È il «cliché» di una pagina manoscritta di Zanzotto, riprodotta nel libro. Si tratta infatti del disegno di un triangolo, dove orizzontalmente si legge: IODIO, ODIO, DIO, IO, O; lungo i lati: IODIO, IODIO, OOOOO; e verticalmente: I, OO, DDD, IIII, OOOOO. Il commento di questo triangolo è in francese, e comincia con una noticina annunciante che tale triangolo è stato sognato.

Dunque il commento, sia pure scandalosamente e paradossalmente, scientifico riguarda un fenomeno onirico: fenomeno che può essere certo analizzato e studiato scientificamente: ma non certo nel caso che gli venga attribuito un valore divinatorio, significativo anche fuori dal sogno. Cosa che potrebbe essere se mai giustificata dalla distinzione: come sogno questo triangolo superbamente parlato ha un senso, fuori dal sogno ne ha un altro. Zanzotto scherza su questa mancata distinzione. E

ciò gli permette un'escursione nell'imparlabile, molto ben organizzata, thermos, sacco a pelo, bussola, e tutto ciò che di buffo e perfetto costituisce l'armamentario dei boy-scouts. Scherzando dunque sempre a questo modo, sulle mancate distinzioni, e sotto il segno di una logica così perfettamente culturale e scientifica, da parere stravagante, Zanzotto affronta i suoi temi. «In-fanzia» che diventa «fanzia», educazione, autoeducazione, sistemazione eternamente inopinata dentro un habitat perfettamente convenzionalizzato, apparizione di un mondo contadino che «ruota» e ipotesi di una *Pasqua di maggio* (in maggio la Pasqua non capita mai, e sarebbe dunque la caricatura di quel ruotare), riattrazione verso la «casetta» materna, verso il nucleo iniziale della vita. Indicherei come migliori riuscite di tutto questo *La pace di Oliva*, *Proteine, proteine*, *Xenoglossie*, *Feria sexta in Parasceve* e specialmente *Biglia*.

La continuità (continuità distruttrice di «campi semantici»!) di tutte queste poesie va ricercata nella forma pura dell'«ossimoro» (cioè di quella figura retorica che, per dirla semplicisticamente, fa una cosa sola di due opposti): il libro rigurgita di espressioni come: «sì/no», «più/meno», «coma/corpo», «mala/dolce», «beni/mali» (per riportare solo gli esempi più elementari e grezzi): inoltre, dietro a questa «identità di opposti», c'è Qualcosaltro, che è addirittura identità di tutto (anche la qualità che ha una cosa o una nozione di essere «opposta» a un'altra, va distrutta): una specie di Es cosmico («lui, noi, Si, Man, On, ombra pia»).

Ma una continuità forse meno totale benché più interessante andrà ricercata in un altro motivo. Che è poi il motivo più centrale e vero di tutto il libro. Si tratta del rapporto alquanto instabile, doloroso (ma anche buffo), drammatico e addirittura imparlabile tra un astratto momento centrale (normale) e un astratto momento «deviante». Nella centralità teoricamente sta la salute, il do-

vere, la riconoscibilità della vita; mentre nella devianza, teoricamente, sta la malattia, l'arbitrio, la perdita del riconoscibile. Invece, com'era da prevedere, nel libro di Zanzotto questo rapporto viene rovesciato: la centralità è vista come follia dovuta all'incanimento o all'impieimento della convenzione, mentre la devianza è vista come situazione reale. Solo però che la centralità può essere vissuta, mentre la «rivelazione» (quasi effetto da Lsd) a cui porta la devianza non può essere praticamente vissuta (se non forse per qualche attimo).

Malgrado questo, Zanzotto attribuisce un senso completamente positivo alla devianza, mentre tutto il suo mite disprezzo e la sua sorridente negatività si scaricano contro l'equilibrio della centralità. In questo consiste poi il «progressismo» di Zanzotto. Egli nella fattispecie – per quanto riguarda se stesso – vede la centralità come «crepuscolarità e stanchezza» (a cui, ahimè, cede), mentre vede la «devianza» come luce, esplorazione dell'infinito. Sicché, in conclusione, l'intero libro è prodotto di tale «devianza»: «devianza» che porta Zanzotto in una dimensione culturale che potremmo chiamare di «esoterismo scientifico».

Nel centro di *Pasque* si accampa una grossa poesia in versi alessandrini, *La Pasqua a Pieve di Soligo*. È una poesia drammatica, in cui nell'ideale palcoscenico si succedono una serie di personaggi, chiamati col nome delle lettere dell'alfabeto ebraico: e ognuno di essi declama il suo *récit* rimato, che ha per tema la Pasqua, la Pasqua cattolica e la Pasqua laica, la Pasqua del clericale e la Pasqua dell'anticlericale, la Pasqua del folclorista e la Pasqua dello studioso della storia delle religioni, la Pasqua dello psichiatra e la Pasqua del sociologo che si occupa del problema contadino, la Pasqua dello scienziato e la Pasqua del deviante che vive tutte le dissociazioni e le derealizzazioni ben conosciute dalla scienza. Lo stile qui è decisamente comico, anche esteriormente

(nell'accettazione di un discorso e di una metrica tradizionali).

Tutto ciò fa sì che *La Pasqua a Pieve di Soligo* sia una poesia classicamente costruita: e sia costruita appunto attraverso la logica di quell'«esoterismo scientifico» che vorrei promuovere a tecnica e ideologia dell'intero libro. Qui esso appare in un aspetto anche esteriormente razionale. Ed è per questo che *La Pasqua a Pieve di Soligo* si presenta come una grande contestazione vissuta non solo liricamente – nell'autenticità di una «devianza» che dissacra e mette in ridicolo ogni «piattaforma» culturale – ma anche oggettivamente, in una accettazione sia pur provvisoria, se non di una piattaforma, di un terreno franco, dove la cultura sia buona moneta di scambio.

La Pasqua a Pieve di Soligo è dunque, in modo anormale e scandaloso, quella che nella convenzione delle belle lettere può venir detta «poesia impegnata». E questo compromesso... storico, con una storia che viene estremisticamente contestata, è proprio il fatto che dà a questa poesia ciò che ad altre poesie, forse più rigorose, volutamente manca (potremmo dire: un destinatario). Si tratta della poesia più importante scritta in Italia in questi ultimi anni; forse, addirittura, dagli anni Cinquanta.

In *Corporale* di Volponi, sotto il romanzo che vedremo – e che è quello che si presenta come «ufficiale», come «valore culturale» – scorre un secondo romanzo. Forse è ad esso che si riferisce il titolo (magari a insaputa dello stesso autore, il quale indubbiamente lo riferisce all'irrazionalismo del suo protagonista).

Questo secondo romanzo «sotterraneo» è infatti di carattere fisiologico, corporeo: secondo uno schema corrente, potrebbe esser definito «esistenziale»; secondo un altro schema corrente, potrebbe esser definito «post-neorealistico» (anche molte situazioni esistenziali del «romanzo superiore», vissuto dal protagonista, hanno questo carattere post-neorealistico – divenuto carenoso, deforme).

Esiste tuttavia una qualificazione che fa perfettamente al nostro caso, garantendoci di restare immuni da ogni genericità e ambiguità. Si trova in Auerbach: secondo il grande stilcritico esiste infatti un tipo di realismo (che si occupa in stile comico del quotidiano) il cui senso profondo consiste in una «pietà creaturale» verso gli uomini, sia come principio pre-razionale sia come ultima risoluzione di una ideologia (non necessariamente cristiana). Il mondo sociale di tale «realismo creaturale» è il «coin detourné de la nature», dove secondo Pascal si trova a vivere l'uomo, ma che ha tuttavia tutte le connotazioni dell'usuale, del normale, del quotidiano (ed è proprio per ciò che commuove).

Dalla prima pagina all'ultima di questo libro di più di cinquecento pagine assistiamo all'interminabile srotolarsi di un palinsesto creaturale, che, ripeto, scorre contemporaneamente allo svolgersi del romanzo (il quale, peraltro, non è ordinato o preordinato, ma è a sua volta magmatico). Il rotolo creaturale è zeppo, come vuole la sua natura psicologicamente arcaica («biblica», direbbe ancora Auerbach), di un'infinità – sostanzialmente non prospettica e tutta frontale – di figure cosiddette minori: corpi, cose, ore, gesti, sguardi, apparizioni, atteggiamenti, abitudini quotidiane: dalla spiaggia adriatica, alla pianura lombarda, dalla città di provincia alla grande città industriale, dagli interni poveri a quelli borghesi o ricchi, non c'è niente che Volponi sappia rinunciare a guardare e a descrivere. La sua retina sembra una calamita. E su essa vorticosamente vengono a imprimersi, per poi passare così, calde di sguardo, sulla pagina (e senza lasciare un attimo di respiro al lettore), decine e decine di personaggi: giovani, uomini, ragazze, puttane, carabinieri, camerieri, cassiere, sconosciuti che passano casualmente di lì, contadini, clienti di bar, passeggeri di stazioni, marchigiani, romagnoli, lombardi, meridionali, studenti contestatori, magnaccia, contrabbandieri, spacciatori di droga, impiegati, burocrati, frati, signore, ginnasiali, custodi, orsi, tigri, uccelli, levrieri... Ogni figura in cui Aspri, il protagonista, si imbatte, assume un significato di portata essenziale: e quindi è «vista» con un occhio penetrante ed espressivo, a cui niente – per il misterioso disegno del grande romanzo creaturale – deve sfuggire. Avidità di vedere e funzionalità (mai peraltro dichiarata) si integrano e si spiegano a vicenda.

In questo romanzo-fiume di creature italiane ammassate alle soglie del racconto, come un'ossessa moltiplicazione di «devoti» nella parte bassa e marginale di una Pala d'altare, ciò che colpisce, oltre al loro immenso numero, al loro vorticoso succedersi, alla loro perfetta esecuzione,

e alla loro immediata riconoscibilità (per cui il lettore è chiamato per forza a condividere la pietà creaturale dell'autore), è l'atteggiamento psicologico di Volponi verso di loro. Che non è solo di «pietà» (la quale a volte può essere anche severa e addirittura, in qualche modo, impietosa), ma di simpatia, di affetto, di tenerezza sviscerata e quasi impudica. Ciò che scatena tali sentimenti, mi sembra, è un fatto anomalo, che ben conoscono i poeti: si tratta della «ripetizione» o, per meglio dire, della «riconoscibilità». Una cassiera nella penombra meridiana, una puttana sotto gli alberi, un cameriere appoggiato alla porta del bar deserto, non sono mai visti per la prima volta: la loro non è mai un'apparizione ma è sempre una riapparizione; essi perciò non sono, per definizione, sconosciuti, ma riconosciuti. Ed è questo, appunto, che scatena l'ansia affettiva dell'autore. Il quale sembra loro grato di farsi garanti della continuità e dell'inesauribile possibilità conoscitiva del mondo. In questo stato di perenne riconoscenza verso gli altri – riconoscenza per il semplice loro esistere – Volponi non può vedere questi «altri» che come «buoni», come totalmente, spasmodicamente «positivi».

In tutto il libro di Volponi – sia nel romanzo superiore che nel romanzo inferiore che lo costituiscono – non c'è un solo cattivo: non soltanto, ma vi è praticamente esclusa la possibilità della cattiveria. Se qualcuno, come per esempio il bistrattato Salsafiti o Salsamiti, deve giuocare il ruolo del cattivo, finisce col diventare altrettanto simpatico che gli altri (con tanti suoi torti e debolezze creaturali). Nel mondo di Volponi non solo dunque il male è escluso ma è considerato inesistente.

Ora, il problema che si pone è il seguente: se il protagonista è un malato, la cui «devianza» è dovuta a un sentimento di odio verso il mondo persecutore, come ciò può accadere in un mondo che è così sostanzialmente buono e addirittura affettuoso?

Il romanzo a questo non dà risposta. La fenomenolo-

già attraverso cui un personaggio come il matto Aspri si stacca e si distingue dal proprio mondo, opponendovisi, è completamente lasciata alla nostra immaginazione, ed è data dall'autore come ontologica. Troviamo Aspri già matto. E non abbiamo in mano nessun elemento generale per spiegare la sua pazzia. La si può spiegare, forse, attraverso i complessi derivati dalle sue origini irregolari, cioè attraverso il fatto che egli è il figlio naturale di una serva e suo padre è un padrone? Forse. Ma ciò è puramente clinico: è un'astrazione psicologico-psicanalitica. In realtà sia la madre che il padre di Aspri sono, sostanzialmente, i due soliti angeli: le due povere creature impossibilitate al male, «riconosciute» e quindi amate, proprio a causa di tutte le loro debolezze. Inoltre, la pazzia di Aspri, al fatto di essere ontologica, cioè senza spiegazioni o cause, aggiunge il fatto di presentare sintomi del tutto non scientifici. Ora essa consiste in un'identificazione con altri (per esempio con un assassino), ora accenna alla costituzione di un «sistema» paranoideo, ora rivela una angosciata serie di dissociazioni schizoidi; ora pare una nevrosi (alla soglia della psicosi) di carattere depressivo, ora invece ha i caratteri di una nevrosi di tipo euforico, ecc. Insomma si tratta di una pazzia inventata, del tutto poetica (come quella di Ofelia). È dunque una pazzia ontologica nelle cause e arbitraria nei sintomi. Essa è un mero prodotto dell'ideologia di Volponi: malgrado qualche sbandamento – verso un po' troppo di visceralità e di grossolanità – Aspri è una «creatura», simpatica, affettuosa, commovente, come tutte le altre che riempiono il suo mondo. Pare dunque che Volponi abbia voluto rendere espressivo tale mondo facendolo saltare omeopaticamente, con una sostanza esplosiva perfettamente solidale ad esso. Anche in Aspri, come nel suo mondo, il Male è inconcepibile e inesistente. La teologia di cui egli è matto testimone è perfettamente unitaria: non possiede nemmeno un'ombra di princìpi opposti (come sono il Male e il Be-

ne). Essa è perfettamente il contrario non solo di una filosofia manichea, ma addirittura di una realtà dialettica. Non ci sono in essa opposti, ma non ci sono, in effetti, nemmeno contraddizioni. Dentro tale unità perfetta del reale, Volponi, per mettere in moto la macchina del suo romanzo «superiore» (ché l'«inferiore», come infatti accade, può benissimo mantenersi immobile e ripetitivo), ha dovuto inventare degli elementi, appunto, motori: e cioè contraddittori. Nella fattispecie, Volponi ha dovuto inventare gli elementi del Male. Elementi che fossero atti, cioè, a mettere in subbuglio la ripetitività adorabile del mondo del Bene.

Tali elementi – puramente, dunque, artificiali – Volponi è andato a ricercarli nella realtà storica, e sono due (non uno solo come sarebbe stato più logico): primo, il terrore della distruzione atomica, secondo, il disagio alienante causato dal mondo industriale-consumistico. Tali due elementi coesistono, forse si sovrappongono, ma non si mescolano. Anzi, restano perfettamente inamalgamati e distinti. Ed è proprio su tale distinzione che si fonda la struttura del romanzo «superiore» di Volponi. Infatti: il primo elemento – il principio della paura della distruzione atomica – crea nel racconto una forza centripeta; il secondo elemento – il principio della nevrosi sociale – crea nel racconto una forza centrifuga.

La prima forza spinge il Matto verso la Tana (il mondo materno, arcaico, provinciale, il mondo dove è avvenuta, in tutta la sua purezza, la nascita, e dove, dunque, secondo le norme preistoriche del ciclo, *si ritorna*); la seconda forza spinge il Matto a buttarsi aggressivamente in lungo e in largo per il mondo sociale, secondo le norme storiche dell'opposizione e della contestazione (che prevedono un processo evolutivo: non un cerchio, ma una linea retta verso il futuro: il progresso).

La prima forza – quella che avrà esiti centripeti – e condurrà quindi nella tana dell'Urbinate ventoso – è, nella

prima metà del libro, solamente enunciata. Su essa in principio prevale la seconda forza, seguendo la quale il povero Aspri si espande – inventandosi una velleitaria capacità di meravigliosa estroversione – nel mondo: dico meravigliosa, perché ciò che essa vuole sostanzialmente dominare è, per l'appunto, il mondo affettuosamente delle creature (e in seconda istanza, del sesso); in realtà, ideologicamente, essa si esercita sul mondo storico, attraverso una serie di attività cervellotiche che tendono ad appropriarsene, secondo i piani della «devianza», e in un accanito spirito di contestazione (cronologicamente *ante litteram*).

In pratica, tutta la parte del racconto che nasce da questo scontro dell'attivistico Aspri col mondo, altro non è che un enorme elemento ritardante rispetto agli effetti del principio «centripeto». Quando finalmente questo principio si realizza, e Aspri va a «Ca' l'ala», il casolare presso Urbino ch'egli ha eletto a rifugio antiatomico – come ultimo baluardo della civiltà contadina e religiosa – comincia in realtà un nuovo romanzo. Ma è, questo romanzo, più attendibile del primo? No: esso è infatti reso, dal primo, anacronistico. Anzi, direi di più. I due romanzi così perfettamente «distinti», in realtà si vanificano e si annullano a vicenda. Il terrore della bomba atomica rende irrilevante l'angoscia, tanto minore, del rapporto dell'intellettuale con una società aziendale; e, a sua volta, tale angoscia, vissuta nel presente, nel concreto, nella storia, rende mitica e nominale la paura per la distruzione totale del mondo (vista in realtà come apocalisse, punizione del Dio contadino). I due romanzi in cui si articola strutturalmente il romanzo superiore di Volponi si annullano dunque a vicenda, applicandosi l'uno all'altro secondo una illogica giustapposizione, cioè secondo la logica vitale della mancanza di necessità (la continuità essendo assicurata, irrazionalmente, dallo srotolarsi ossessivo e febbrile del romanzo creaturale). Tale vicendevole annullamento dei due romanzi (lo scontro col mondo e il ritiro dal mondo)

riporta dunque il libro alla sua iniziale indifferenziazione, né oppositoria, né dialettica.

Oltre che annullarsi ideologicamente, i due distinti romanzi, si criticano a vicenda. È attraverso il «romanzo del ritiro» che vengono alla luce i difetti del «romanzo dello scontro» (cioè certa artificialità nell'Alter Super Ego Overath, certa arbitrarietà nell'accumulazione delle vicende esistenziali-simboliche di Aspri, certa approssimazione nella sua identificazione infantile con l'estrovertito messicano Murieta); ed è, viceversa, attraverso il «romanzo dello scontro» che vengono alla luce le bellezze del «romanzo del ritiro» (lo stupendo andirivieni di un dissonante Aspri gogoliano tra Ca' l'ala e Urbino, l'amore per la serva Imelde, la raccolta di quadri dell'avvocato Trasmanati, il decadimento e la degradazione dell'eremo nell'inalterabile susseguirsi delle ore, dei giorni e delle notti, nell'eccelsa-umile Urbino). Preso da una terribile furia verbale Volponi, lui, tenderebbe a livellare tutto. Ma non può. Dei due temi storici quello che egli, di persona, ha più profondamente vissuto, è certo il tema centrifugo, il rapporto drammatico con un'oggettività che lo implica e lo interessa alienandolo (fenomenologia che del resto Volponi non scopre); ma il tema che egli vive con ispirazione del tutto personale è il tema del ritiro, l'idea dell'eremo dove sopravvivere con la felicità mitomane del programmare una morte da antichi morti: il sogno del tempietto, del tabernacolo, dell'arca, contraddetto ed esaltato da un contemporaneo modo di vita da *maudit* provinciale e umanistico.

Certo, attraverso l'operazione linguistica tipica della sua narrativa – consistente in una mimesi del linguaggio della pazzia clinica ottenuta attraverso l'uso di un linguaggio letterario che gli sia, almeno metaforicamente, solidale, o comunque irrazionalmente analogico – Volponi presta al monologare di Aspri, senza soluzione di continuità, la sua furibonda verbalità letteraria. Così,

appunto, come aveva fatto con gli eroi degli altri suoi romanzi, Albino Saluggia e Anteo Crocioni. Ma la verità viene sempre fuori, nei libri necessari e ispirati. Quale verità, nel nostro caso? Questa: che Aspri non è mai completamente poetizzabile. Egli non è infatti un povero uomo la mimesi linguistica del quale è «semplice». Egli è un vero e proprio intellettuale: quindi l'intellettuale Volponi è costretto a mimare un linguaggio paritetico al proprio, impegnandosi non a esprimere la poeticità mitica di un uomo umile, ma a esprimere tutta la prosaica complessità di un uomo storico.

Quando l'operazione gli riesce, tuttavia, i risultati poetici non possono che essere più alti (proprio perché più difficili da ottenere e perché partiti già a un livello più alto, classicamente e intellettualmente) che nei romanzi precedenti. Quando invece l'operazione non gli riesce, lo sforzo espressivo è però così poderoso, ed è messa in moto una tale massa di tecnicità letteraria e di attualità etico-politica (sia pur roteante verso tutti gli esiti possibili), che comunque il libro resta «importante»: cosa che per i romanzi precedenti non sarebbe stata possibile (fortunatamente non ce n'era bisogno, dati i fulgidi risultati). *Corporale*, anche secondo gli empirici e sommari giudizi di valore che se ne possono dare, presenta una struttura nettamente differenziata: il romanzo «inferiore» (secondo la prima divisione strutturale) è tutto poetico; il romanzo «superiore» è metà importante metà poetico: importante è la grande sezione dominata da quello che abbiamo chiamato «principio dello scontro» – estremamente attualistico – mentre poetica – e straordinariamente poetica – è la seconda grande sezione, quella dominata dall'anacronistico terrore della bomba atomica, che abbiamo chiamato «principio del ritiro» – o dell'eremo o della tana – là dove «l'ara è di fronte allo stano», e il sole o la pioggia sono divini.

[Alcuni poeti]

Un cambiamento del ritmo tipografico di questa rivista mi costringe a «consegnare il pezzo» tre giorni prima del solito. Devo scriverlo in due ore. Il lettore e gli autori mi scusino la sproporzione tra il testo e il resoconto.

1) *Poesie scelte* di Giosue Carducci. Luigi Baldacci ha fatto il meglio che poteva fare, sia nell'antologizzare che nel presentare questo volume. La scelta è abbastanza eslege per giustificarsi di per se stessa. Viene fuori un Carducci semi-inedito, un po' come quei poeti «rari» di cui egli stesso amava farsi editore. Le cose meno note di Carducci non sono però meno libresche delle altre; anzi, lo sono di più. Sanno fortemente, addirittura a volte insopportabilmente, di cassetto e di lucerna. Il manierismo carducciano mascherato di vitalità e salute (l'operazione più in mala fede di tutta la letteratura italiana) in queste poesie meno note, che appunto per il loro eccesso manieristico dovrebbero piacerci di più, mostra invece tutta la sua rozzezza e la sua mancanza d'intelligenza. Brutalmente battute e ribattute dal nostro abile «artiere» queste strofe e queste rime non rimandano ad altro che a se stesse, «idioletto» meschino e devitalizzato. Dietro ad esse il *back-ground* è costituito da una vita sentimentale completamente priva di interesse, insincera, e un mondo culturale il cui «italianismo» è soffocante e il cui accademismo è provinciale e retorico. Penso a che disgrazia è stata per gli adolescenti della mia età aver

dovuto cominciare con l'interessarsi a un poeta così: interesse che poi non si è concluso con l'adolescenza, ma è continuato ancora durante la giovinezza. Quante ore buttate via, quanta energia malamente sprecata, quanta aberrazione, quanta stupidità.

2) *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, di Ezra Pound. L'«astoricismo» di cui parla Lacan a proposito della cultura americana fa perfettamente al caso di Pound. Il soggiorno in Europa, anzi, la scelta europea e italiana di Pound non ha fatto altro che accentuare tale suo «astoricismo», proprio attraverso la sua accanita e puerile ricerca storicistica, che è divenuta caos di nozioni. Solo il discorso è storico. La chiacchiera è astorica. Pound chiacchiera nel cosmo. Ciò che lo spinge lassù con le sue incantevoli ecolalie è un trauma che lo ha reso perfettamente inadattabile a questo mondo. L'ulteriore scelta del fascismo è stata per Pound un modo sia per mascherare la sua inadattabilità, sia un alibi per farsi credere presente. In cosa è consistito questo trauma? Nella scoperta di un mondo contadino all'interno di un mondo industrializzato, di molti decenni in anticipo sull'Europa. Pound ha capito, con abnorme precocità, che il mondo contadino e il mondo industriale sono due realtà inconciliabili: l'esistenza dell'una vuol dire la morte (la scomparsa) dell'altra. Vivendo tale tragedia, in gioventù, in America, Pound non ne è forse stato consapevole. Forse perché laggiù l'agricoltura era già industrializzata, e la «vecchia agricoltura» era un substrato culturale. Venendo in Europa ha trovato il Luogo da cui i sottoproletari di un arcaico mondo contadino erano partiti portando con sé i loro miti (a comporre quel «substrato»). Ancora forse Pound non se n'è reso conto. La realtà alle volte è troppo più forte della cultura di cui si fa simbolo. Pound doveva accorgersi di tutto questo scoprendone il senso in un «altrove» così totale e assoluto da isolarlo come in laboratorio. Tale «altrove» è la

cultura cinese, ossia la religione contadina del confucianesimo. Una religione contadina che poteva essere accettata da Pound meglio di altre religioni contadine, a causa del suo «pragmatismo» (a cui l'americano Pound era stato naturalmente educato). Scoperto nella sua perfetta purezza questo «altrove» contadino (e religioso; addirittura «virtuoso»), Pound ha messo tutto in confronto con esso. Si noti che anche il mondo greco ha in Pound la stessa funzione che il mondo cinese. Anche la religione greca era una religione fatta per essere capita da Pound: una religione insieme estetica e utile.

Non ho fatto uno spoglio, ma direi intuitivamente che almeno l'ottanta per cento delle citazioni greche (in greco) di Pound riguardano la piccola pratica religiosa quotidiana, le piccole divinità morali, cosmiche, ma nel tempo stesso molto realistiche: riti contadini, tabernacoli, leggende adombranti le più semplici vicende cosmogoniche, ecc. Si può parlare di una identificazione o addirittura di una identità della funzione confuciana e della funzione ellenica in Pound. L'Italia fascista era un mondo contadino intatto. La piccola borghesia burocratica e paleoindustriale di allora veniva tutta dai campi. Non esistevano borghesi che non avessero ancora un nonno o una nonna (viventi) contadini. La retorica fascista aveva un'ideologia «virtuosa» (puramente verbale e sciocca) su un suo progresso conservatore: fare delle opere moderne nell'ambito di un mondo antico da rispettare nelle sue tradizioni ecc. Tutto ciò doveva avere uno strano fascino nell'astoricistico Pound, che lo accettava in modo del tutto aberrante, ma non senza logica. In questi frammenti tutto ciò è straordinariamente chiaro. Inoltre la loro lettura è stupenda, perché siamo, a insaputa dell'autore, davanti a un Pound «breve», cioè tecnicamente lirico. «Uomini siate non distruttori»!

3) *Poesie complete* di Sergio Solmi. Tener presenti come modelli unici, al di fuori dei quali non esiste poesia

(italiana), Leopardi, o il Tasso dei Madrigali, o il Petrarca, correggendoli con un po' di «comicità» pascoliano-gozzianiana e con la varia prosaicità del Novecento surrealistico o realistico (comunque disincantato rispetto a quei primi modelli classici): che assurdità! Non vedere altra struttura ritmica al di fuori di quella dell'endecasillabo e dei suoi adorabili *enjambements*, che assurdità!

Eppure con questo materiale-ombra e queste manie, Solmi ha costruito un piccolo canzoniere, la cui forma viene fuori per coazione dei complessi. Con animo rattappito e reverenziale e nel tempo stesso con la coscienza di «essere fuori», in una zona di libertà sufficiente a consentirgli di essere sincero e pulito, quasi a compenso della «marginalità», Solmi, come in sogno, ha ottenuto perfettamente quello che voleva, quello di cui, *ambiziosamente, si accontentava*. Le sue poesie sono fatte per volatilizzarsi, e per restare dentro come qualcosa di sicuramente sognato, anche se dimenticato.

4) Non recentissimi, anche se recentemente ricevuti, sono altri libriccini di poesie di Scheiwiller. Ne citerò tre: *Il libro dei cinque sentieri* di Quirino Principe, *Alla fine della poesia* di Riccardo Tanturri, *Incostanza di Narciso* di Amedeo Giacomini. Li accomuna per il «valore». In realtà sono molto lontani fra loro. Non si tratta peraltro di giovani poeti, di principianti. Sono già addirittura autorevoli. Mi vergogno di parlarne in questo modo. Per ognuno ci sarebbe la possibilità di quel lungo esame che merita una poesia originale e, ripeto, già matura. Tradizionali circostanze mi costringono a limitarmi a indicare questi poeti al lettore, con un'antipatica aria complimentosa da dispensatore di indicazioni a proposito di qualcosa di cui, poi, non me ne importa nulla, cioè la letteratura italiana. No, sia ben chiaro che io indico delle persone in carne e ossa, il loro segreto, la loro intimità, e, ripeto, il loro oggettivo valore.

Ci sono altri due poeti – tutti due siciliani – da citare:

molto più ingenui e «letterati», comunque, uno giovanissimo, Sebastiano Grasso (*Il giuoco della memoria*) e l'altro non più giovanissimo, su cui si potrebbe fare un discorso stranamente simile a quello che ho accennato per Solmi: Nino Crimi, *Falce naturale*.

Per altre ragioni citerò anche il nome di Gastone Monari (*Pur che tutti ridano*), che è un «caso», come crudelmente si dice. Ma voglio liberarmene la coscienza. Se questo povero, disperato omosessuale fosse ancora vivo, gli rimprovererei l'adesione alle norme più terroristiche, sciocche, esteriori della neo-avanguardia. Ma la sua gestualità si è conclusa con un suicidio, il quale forma dunque, oggettivamente, un «tutto solidale» con il testo. Insomma, Monari ha trovato nella tecnica neo-avanguardistica la possibilità, appunto, di sfrenarsi in un esibizionismo disperato di cui non c'è dubbio che avesse assolutamente bisogno. Compiere il gesto di scrivere poesie, anziché scrivere poesie, per Monari non è stato privo di senso. Non c'è in lui il giuoco del cinismo, della malafede, della fatuità che caratterizza gli altri pidocchi che hanno usato in questi anni la sua stessa tecnica.

Infine cito un libriccino delizioso, credo fuori commercio: *Rien ne va plus* di Franco Cavallo.

Marianne Moore, *Come una fortezza*
Aleksandr Dovženko, *Taccuini*

Sono stato in questi giorni all'Università di Trieste; anzi, per essere esatto alla «Casa dello Studente», per invito, sia dell'Arci che ha organizzato l'«autogestione» della «Casa dello Studente», sia, inizialmente, di un gruppo di studenti che segue un corso sul cinema italiano degli anni Sessanta, tenuto da Lino Miccicchè. C'erano circa settecento studenti, il grande e nudo salone era gremito; ma silenzioso, ordinato. Il tema del dibattito era un tema trattato da me, frammentariamente, proprio su queste pagine: *Cultura borghese – cultura marxista – cultura popolare*. La breve dieta terminologica che ha fiancheggiato la discussione ha stabilito l'incommensurabilità dell'espressione «cultura marxista», con le altre due espressioni analoghe. In effetti il marxismo o è l'ideologia di una lotta politica, oppure non è che una «qualifica» della cultura borghese. (Per questo io in un articolo qui pubblicato avevo appunto parlato di «cultura borghese marxista» opposta a «cultura popolare».) Bene. L'incontro con gli studenti triestini è stato sorprendente: non solo per la grazia della loro gioventù e del loro comportamento, non solo per il livello particolarmente alto della loro cultura, ma soprattutto per un fatto che (almeno per me) è una novità: cioè la razionalizzazione della rivolta del '68, sia da parte dei giovani comunisti che dei giovani extraparlamentari. Tale razionalizzazione ha prima di ogni cosa espunto la «gestualità» (terrori-

stica, verbalistica e moralistica) del '68 e degli anni successivi.

Non ha ripudiato tuttavia affatto gli argomenti di fondo: l'«ideologia» e la «passione» neo-marxiana nata in quegli anni, con tutte le implicazioni, positive e negative (secondo l'ottica dei più anziani, nel cui «vissuto» ci sono altre esperienze storiche, altre abitudini mentali). Tuttavia, insieme alla «razionalizzazione» – almeno questa è la mia impressione – si è avuta anche una certa fondazione istituzionale di sia pur provvisori valori diciamo «di spinta» (i valori reali nuovi vengono altrimenti e ben più complessamente vissuti). Se la razionalizzazione ha comportato uno *status* di comportamento ben riconducibile a un *pater*, la contemporanea codificazione, a tale *pater*, non può non dare un sia pur represso sentimento d'angoscia.

Codificati, il pragmatismo e il connesso terrorismo divengono «striscianti»: e se danno, subito, meno dolore, si trascinano più a lungo nel tempo, come un male non grave ma cronico e inguaribile. Quando, con ostinazione e insistenza pari alla grazia, quegli studenti triestini e friulani mi rimproveravano teologicamente di occuparmi nelle mie opere o dei contadini o dei sottoproletari invece di occuparmi degli operai impegnati nelle lotte sindacali o nelle discussioni dei consigli di fabbrica, non si rendevano conto di due cose: primo, che questo è il rimprovero che mi è stato mosso dai comunisti per circa vent'anni, pervicacemente (eccettuato nel momento del mio «successo» iniziale perché il Pci accetta, indiscriminatamente, *tutto ciò che si afferma*: avrebbe accettato poi anche la neo-avanguardia – e ciò sarebbe nulla in confronto all'accettazione dello «sviluppo» degli industriali!); secondo, che nelle loro parole di rimprovero era implicato uno zdanovismo (ancora!) che si richiamava ai canoni, sicuramente dimenticati dai giovani, del «realismo socialista». Sotto questo doppio «ritorno» alle più

cattive abitudini della *intelligencija* comunista di partito (è così dunque che si è realizzata la mia esortazione: «Il Pci ai giovani»?), c'è una terribile ingenuità. È anche commovente, ma soprattutto terribile. La distinzione razzista tra sfruttatore e sfruttato; l'idea che tutti gli uomini che non lottano coscientemente una lotta di classe sono «subumani», e che quindi tutto il passato pre-marxista è sostanzialmente «subumano», con le sue persistenti, enormi sacche storiche (i mondi contadini arcaici e i sottoproletariati); che la «borghesizzazione» degli operai non conta, è un'ubbia degli intellettuali anziani: un operaio sarà sempre un operaio e un padrone sarà sempre un padrone (capisco del resto che l'ottica di un giovane su questo punto è molto diversa dalla mia: egli non sa fino a che punto un operaio apparteneva solo fino a pochi anni fa a una «cultura popolare», e come era, direi fisicamente – nel corpo, nella voce – che la coscienza di classe, su tale cultura popolare e sui suoi «modelli umani», si innestava; e quindi non si rende conto di quanto invece oggi il «consumismo» abbia trasformato le cose: tanto che ai miei occhi, ormai, a lottare in una fabbrica, mettiamo per il salario, sono di fronte due tipi di borghesi. Ai miei occhi, non a quelli di un giovane. Per me insomma era un operaio che *faceva* la lotta di classe; per un giovane è la lotta di classe che *fa* l'operaio).

Marianne Moore è una poetessa americana (di origine, si badi, irlandese: mondo contadino, cattolico e soprattutto povero). Essa è squisitamente borghese. È una vera e propria signora. Della razza oggettivamente (almeno per me) più odiosa. Ma appartiene a una *élite*, l'*élite* più sublime, in cui la cultura borghese subisce una specie di transustanziazione, e trasforma radicalmente la persona che vive tale cultura super-privilegiata, nei suoi rapporti col reale. Marianne Moore è appunto la poetessa di tali rapporti col reale «reificati» dal privilegio del

privilegio. La sua appartenenza all'ordine della classe degli sfruttatori, si rarefà, svapora apparentemente: in realtà ne coglie i caratteri supremi e li cristallizza. Offro questa poetessa (la sua *Come una fortezza*, ma anche il precedente *Il basilisco piumato*) alla meditazione dei miei discordanti compagni triestini, e a tutti i loro coetanei che hanno razionalizzato (e in parte codificato in certezze) l'estremismo della rivolta studentesca. Offro alla loro meditazione (e probabilmente al loro scandalo) proprio la «cristallizzazione» che la Moore ha fatto del massimo dei privilegi storici della classe al potere permettendo loro di sfidare la storia, e di restare intatti – ambigui ma indistruttibili – a dimostrare *qualcosa*.

Ciò che essi dimostrano è l'unicità del mondo umano, la sostanziale identità degli sfruttati e degli sfruttatori. Alla realizzazione dei beni preziosi della Moore hanno collaborato la povertà irlandese e il benessere industriale americano: una cultura subalterna e arcaica, e una cultura borghese al suo stadio supremo (che, s'intende, contesta – insieme illuministicamente e irrazionalmente – la borghesia).

Un ideologo della lotta di classe – quando si occupa di problemi culturali – non può non tener conto che al di sopra della radicale divisione causata dalla lotta di classe, c'è la concreta unicità dell'uomo: in cui la parte «povera» non è affatto subumana (che stupidaggine!) e la parte ricca non è necessariamente spregevole. Solo un piccolo-borghese (classe sociale da cui proviene la maggioranza degli intellettuali marxisti) può provare questi due odiosi sentimenti di disprezzo razzistico verso gli altri (il povero subumano, il ricco razzisticamente spregevole). Il vecchio contadino che in un Paese del Terzo Mondo (e non perché appartiene a un Terzo Mondo idealizzato stupidamente dalla retorica di una sinistra che ha letto solo Fanon) costruisce con le sue mani un piccolo argine di fango al rigagnolo che bagna il piccolo

campo di orzo, è un *uomo*, anzi, un *Uomo*. Egli ha lottato per secoli contro la classe dominante, per lo più straniera, colonialista, attraverso la passività, cioè la più assoluta e totale estraneità culturale ad essa. È poco, ma è ugualmente TUTTO. E così un ricco, squisito poeta, che parla quasi unicamente di oggetti, animali, problemi culturali e linguistici, anch'esso è un uomo, anzi un Uomo. I partiti comunisti che sono andati al potere senza tener conto, trionfalisticamente, di questo (cari professori comunisti della Università di Trieste che infatuate i vostri studenti così migliori di voi) hanno creato, attraverso il mondo contadino perfettamente incompreso, il «culto della personalità», e, in campo culturale, il «realismo socialista».

Oltre all'adorabile Marianne Moore, offro alla meditazione dei giovani marxisti anche il libro di un regista sovietico che, provenendo dagli anni Ruggenti del formalismo russo, ha dovuto vivere appunto il periodo del culto della personalità e del realismo socialista: Aleksandr Dovženko. Strano, ma anche a lui che faceva film (quei pochi che riusciva a fare) sul nativo mondo ucraino, affrontando i temi della Rivoluzione attraverso la naturale concretezza realistica del poeta, da una parte, e dall'altra attraverso la squisitezza tecnica, così asciutta, netta, inventiva, priva di ogni specie di sentimentalismo, anche formale, della Scuola formalistica – anche a lui, e attraverso la viva voce di Stalin in persona, veniva consigliato di entrare in fabbrica e di vedere in un operaio comunista che vi lavorava l'unico modello umano positivo possibile. Così il povero Dovženko – come il suo amico Majakovskij – come i suoi colleghi più autorevoli Ejzenštejn e Pudovkin – è stato costretto per tutta la vita a difendere la sua ideologia formale adattandosi ad accettare discussioni tanto interminabili quanto cretine. Dall'altezza intellettuale degli anni Venti, in cui si era formato, è stato costretto a degradarsi a un livello intellettuale di una

bassezza penosa, tutto fatto di luoghi comuni, di ricatti accademici, di confronti puerili. Dovženko non era un uomo forte, e non era molto forte neanche come scrittore. Il suo lungo martirio, forse proprio per questo, appare in tutta la sua spaventosa miseria nei *Taccuini* che lo testimoniano. Il dover difendere il minimo ovvio diritto possibile di un autore, contro un'ignoranza di carattere, sì, franchista o fascista, senza per questo disperatamente venir meno alla fede comunista (rinunciando a qualsiasi specie di «gesto») vale certamente la Siberia; se non è peggio.

«Almanacco dello Specchio n. 3»

Almanacco n. 3 dello Specchio. Vediamo cosa c'è di nuovo e cosa c'è di confermato quest'anno.

Georg Trakl: NO. Ho letto le poesie di Trakl alla fine degli anni Trenta (credo tradotto da Traverso); non tutte, naturalmente, come usava allora, al tempo degli *enchiridion*, dei «nitidi libriccini». Ne avevo conservato un ricordo geloso, di ammirazione iniziatica. Ora queste gonfie poesiole, diventate decisamente e nudamente post-romantiche, mi annoiano.

Roger Gilbert-Lecomte: NO. Malgrado la prefazione un po' minatoria di Claudio Rugafiori che rimette in moto l'universo, almeno da Hegel in poi, e malgrado la testimonianza di Artaud, queste poesie degli anni Trenta di Gilbert-Lecomte non sono che una illeggibile versione degradata di analoghe poesie degli anni Venti.

Kenneth Patchen: sì. Lo si affronta difficilmente, a causa di alcune poesie visive, vagamente vignettistiche, che naturalmente saltano subito agli occhi, poste alla fine della breve scelta. Ma, ritornando indietro, e leggendo i versi veri, presentati dal prefatore (Silvano Sabbadini) come versi prefiguratori – con un ventennio di anticipo – di Ginsberg e gli altri, piano piano eccoci di fronte alla «rivelazione». Kenneth Patchen non è un poeta minore. Kenneth Patchen è un grande poeta. Versi come quelli di *L'essenza dell'amore inteso come ricerca del perduto* creano intorno a sé il silenzio, lo stupore e la

venerazione dell'alta poesia. In America in quegli anni solo Marianne Moore scriveva a tale altezza. E se la Moore è più grande (siamo a un elementare referto quasi sportivo) lo è perché ha avuto la fortuna di essere più felice.

In Patchen si sente, come una costrizione originaria, l'umiltà delle origini popolari, che gli impedisce di essere arbitrario, provocatorio, ambizioso, totalmente libero (cosa assolutamente necessaria per un poeta che operi in un contesto sociale come quello americano dagli anni Trenta agli anni Cinquanta); e si sente anche in lui, come altra forza costringitrice, la mancanza di salute, la morte incombente, che gli hanno impedito di fare, come la Moore, da una parte, e i *beats* dall'altra, della sua vita e della sua poesia uno *show*. Anzi, la poesia di questo operaio-non-sano, è di un estremo rigore, non concede nulla. Elegge un sublime grigio a suo colore; una gravità assolutamente sincera a suo pedale. La Bibbia è riletta su un registro paratattico, dominato da un ordine severo. Il suo «odio sociale» non ha niente di volgare e isterico, come accade ai poeti piccolo-borghesi; è anzi, uno dei sentimenti più alti e virili della sua poesia. Basta un poeta come Patchen a giustificare un'intera antologia.

Carlo Betocchi: Non posso assolutamente scrivere NO, ma neanche SÌ. Sono abituato a un altro Betocchi, che amo incondizionatamente. Questo Betocchi non aveva paura dell'estetismo, anzi, egli era manierista con tale freschezza e tale impertinenza da identificare la «maniera» col «canone» di uno scrittore di inni sacri (di un cattolicesimo aberrante decadente e evangelico al tempo stesso). In questi versi Betocchi par volere abiurare da simile «maniera» o «canone», quasi vergognandosene a causa dell'età (come se la vecchiaia esistesse realmente, e non fossimo invece sempre ragazzi!). Ma questo è il punto: è riuscito veramente ad abiurare?

Vladimir Holan: SÌ (naturalmente). Grazie alle cure di

Serena Vitale, che non sbaglia un colpo, un'ombra ha preso corpo, un «nome» è diventato un fatto. Holan è entrato nel novero dei poeti letti.

Sergio Solmi. Egli è qui prefatore di una poesia (*Nulla*) firmata con uno pseudonimo e pubblicata sul «Corriere dell'Adda e del Ticino» intorno al 1950. La cosa è curiosa. Ma non riesco a condividere il giudizio di Solmi su questo testo sospetto.

Thom Gunn: NO. È un poeta pieno di vitalità, di energia e di invadenza, che assomiglia a tutti i poeti anglosassoni del secolo, e per di più anche un po' a D'Annunzio.

Giorgio Orelli: sì. Sembra impossibile continuare a fare poesia nel 1972-73 tenendosi fedeli ai canoni del tempo in cui si è cominciato (1944). *Nel mezzo del giorno*, *Frammento dell'ideale*, ecc., sono poesie che sarebbe riduttivo e offensivo chiamare deliziose. Falsa ingenuità, finta scorrevolezza, studiata evocazione neorealistica del dialetto e del quotidiano, calcolata civetteria letterario-umanistica: mentre tutto è straordinariamente reale.

Josif Brodskij: sì. È, con Patchen, la grande rivelazione di questo libro. *Quasi un'elegia* e soprattutto *Fermata nel deserto* si collocano (per l'assurda logica interna di un «almanacco») accanto a *L'essenza dell'amore inteso come ricerca del perduto*. Eppure anche per Brodskij si può parlare di «severità» linguistica, di assoluta fermezza di stile. La sua poetica si fonda sull'idea dell'inutilizzabilità della poesia. Poetica che acquista senso solo se confrontata col contesto letterario sovietico, in cui Brodskij era, appunto, un «fannullone» (campo di lavoro, esilio in occidente). È il rigore che il poeta si impone di tenere, strofa per strofa, verso per verso, parola per parola, la poesia al livello dell'inutilizzabilità che dà a Brodskij (che è un fumista, di origine probabilmente formalista) quella «severità» che è apparentemente contraria alla sua natura. Il «grave falsetto» così ottenuto

(insieme a quanto degli anni Venti si conserva intatto nella cultura di Brodskij) dà a questa poesia uno straordinario prestigio, destinato per sua natura a non divenire mai ufficiale.

Gary Snyder: NO. Appartiene al «Rinascimento poetico di San Francisco», al *Beat Movement*. Non vale niente. È uno di quei tipi con grandi barbe ecc. attratto dalla cultura orientale, dallo Zen ecc. Un dilettante detestabile (forse un buon uomo).

Michel Deguy: NO. Fatuo, inamidato e gestuale.

Michael Hamburger: ? pubblica un saggio sulla poesia, molto volenteroso, ma tutto prevedibile.

Luciana Frezza: NO.

Tiziano Rossi: NO.

Sergio Salvi: NO (cosa gli è saltato in mente?).

Giorgio Celli: NO. Non si può continuare a fare poesia avanguardistica «normalizzando» la neo-avanguardia. Bisogna vergognarsi di averla fatta, vergognarsi calvinisticamente. Sperare in una palingenesi, che si può peraltro ottenere solo attraverso un grande sforzo culturale e il dolore.

Cesare Ruffato: NO. È un «NO» ideologico, punitivo. Perché in effetti Ruffato si merita sostanzialmente la bellissima prefazione di Zanzotto, che ha visto in Ruffato quell'elaborazione di linguaggi specifici che invece non è risolta.

Salvatore Mannuzzu: NO (ma anche questo è un «NO» severo).

Giuliano Dego: NO.

Maurizio Cucchi: SÌ. Mi sentirei di dire che questa sua «cantica» narrativa è la rivelazione italiana dell'antologia.

Jorge Luis Borges: NO. Orribile.

Niente avviene per caso. Ogni cosa anche minima può e deve essere spiegata all'interno di una Logica. Le Logiche a disposizione sono molte. Perciò ci sono molte spiegazioni. Evidentemente l'ultima spiegazione possibile implica l'unificazione delle Logiche. Nel «vissuto», infatti, è quanto avviene. Il ritorno del dialetto è uno degli immediati contraccolpi dell'interruzione del trionfalistico «Sviluppo» deciso dagli industriali: pertiene a una logica economica, ma è fenomeno talmente marginale ed eslege, da rendere, col fatto stesso di porsi come problema, insufficiente a spiegarlo – e a spiegarsi – quella logica. Io potrei dire che anche i ragazzi del popolo – resi infelici e sgradevoli (anche, ahimè, retrospettivamente) dalle mille lire di più infilate nelle loro saccocce dal benessere perché potessero imitare il modello consumistico dei figli della piccola borghesia – al primo incrinarsi dello «sviluppo», alla prima ancor incerta sottrazione di quelle mille lire – hanno avuto improvvisamente facce più umane. La minaccia della recessione ha fatto scoprire la tana dove andarsi a rifugiare per non morire eventualmente di fame. Nella tana si parlava ancora dialetto, per un fenomeno di sorprendente e imperturbabile diacronia.

Tornare al dialetto è «tornare indietro»? Secondo la logica di quella tremenda razza consistente nella fusione in un solo corpo di un professore universitario e di un comunista ortodosso, certamente sì. Ma fuori dalle re-

golucce morali di un lealismo partitico e da quelle dialettiche di uno storicismo corretto e perbene, invece no. Nella storia – che è una nozione convenzionale di scambio, comunque – non esiste l'avanti e l'indietro. L'avanti e l'indietro esistono nella retorica. Non c'è dubbio che un «ritorno» al dialetto implica un «ritorno» a una forma di vita anteriore all'industrializzazione. Il dialetto è una lingua contadina, che, per quanto ci riguarda, ha annesso la prima industrializzazione manifatturiera (la filanda di Renzo) e il paleo-capitalismo. Nel momento stesso in cui si sente una «voce» che emette un fonema dialettale, si stabilisce non solo una gerarchizzazione classista, ma ormai anche una categoria temporale.

Anche Zavattini all'età di venticinquemila cinquecento giorni, ha scoperto il dialetto. Tale scoperta gli ha permesso di scrivere il suo libro di gran lunga più bello. Anzi, un libro bello in assoluto. Tutto è rimesso in gioco, tutto, per dir meglio, ritorna finalmente gioco. Non c'è strofa, verso, addirittura parola, che non sia stata oggetto di una invenzione nata dall'energia dovuta alla riscoperta dell'inventare. Ogni poesia è una «trovata», nell'aureo e liberatorio senso del *trobar*. È vero che il dialetto coagula in sé, come spirito della propria materia, valori non solo antichi, ma addirittura arcaici, per non dire preistorici o mitici. Per esempio, i dialetti italiani suonano tutti come sanfedistici (almeno nel momento in cui vengono scritti, e cioè strappati al loro ambiente, che è orale, e quivi il sanfedismo evapora nel magma polisenso storico-preistorico). Sono la lingua della Chiesa, della Parrocchia, della Provincia – oltre a essere la lingua del campo coltivato o della piccola fabbrica artigianale. Ma Zavattini ha preso un primo provvedimento, che si è dimostrato efficace (fin dove era possibile): ha laicizzato il dialetto. L'ha costretto a contenuti perfettamente contrari al suo spirito. L'ha reso progressista, comunista, ateo (anche le teofanie o ierofa-

nie tipicamente zavattiniane sono di carattere laico). Ciò non significa naturalmente che un certo sentore di sanfedismo non permanga – specialmente là dove Zavattini s'illude di averlo con più ispirata determinazione respinto: la scatologia. Il senso del «semantema» può essere forzato, ma il senso del «fonema»... Chi sottilizzi, e soprattutto chi sia sensibile, non può non aggiungere al contenuto voluto dall'autore i contributi irrazionali e involontari evocati dai suoni: contadini gobbi sui maggesi feudali dello Stato Pontificio, saggezza di servi, organizzazioni di vite senza alternativa, grossolanità erotiche in un mondo represso, ecc. Tuttavia, su tutto questo Zavattini risulta sufficientemente vittorioso. Ha fatto tutto quello che stava in lui, almeno, per vincere la difficile battaglia.

Ma il dialetto, ripeto, non è depositario solo di valori di un passato recente, quelli cioè dei secoli che immediatamente ci precedono. Non c'è soluzione di continuità in una lingua, specie se essa – come i dialetti – è puramente orale. Essa contiene non solo i codici di vita ultimi (che sembrano quelli da conservare ai conservatori), ma le loro vicissitudini storiche e le loro origini: anche preistoriche. Quindi gli archetipi. Sono depositari del *Memorien* (memoria collettiva) e della *Massenpsychologie* (psicologia di massa, inconscio di massa), per ricorrere alla terminologia di due autori diversi (Jung e Freud). La religiosità contenuta nella loro oralità, cioè nel loro momento più irrazionale, non è solo cattolica, o pagana storica: ma è anche la religiosità inaugurale, quella, per esempio, che identifica vita con morte, che esclude la nascita, che confonde il firmamento con la volta della tomba, che concepisce il vagabondare della ricerca come il passare da una madre all'altra, nell'interno del suo corpo, il labirinto; quella che concepisce il vivere come un dormire, da cui ci si può risvegliare solo attraverso una seconda nascita: la nascita rituale dell'ini-

ziazione. Niente di tutto ciò è andato perduto nella nostra storia: nell'inconscio collettivo tutto è depositato e vivente. Leggiamo la prima poesia di questo libro dialettale di Zavattini (nella traduzione italiana): «Vita, vita, cos'è? Meglio tacere. / Non vorrei disturbare quei due là / che si stanno chiavando in mezzo all'erba». È difficile immaginare qualcosa di più profondo e di più tremendo. In un ingorgo di erotismo senile, molto disperato, malgrado la maschera ridanciana della convenzione dialettale, Zavattini subisce una regressione fino alle più lontane origini infantili. Egli non è mai nato. La vita non c'è. È silenzio, è negazione. L'eventuale vagabondaggio o esperienza è avventura prenatale. «Tacere», cioè entrare nel buio, nell'interno (dove non c'è mondo), identificarsi col pene del padre, che rientra nel nulla. Ecc. E perché tutto questo? Perché il «bambino» (non il vecchio!) si trova di fronte alla «scena primordiale»: il coito tra il padre e la madre, la fusione dei loro due corpi in un assoluto padre-madre che non può essere violato. I due che si chiavano non sono due sani contadini che il vecchio Zavattini dialettale approva fino all'adulazione e, con finta saggezza, invidia e protegge. Sono il Coito delle Origini. Egli dice di non volerlo disturbare perché in realtà vuole disturbarlo. Vorrebbe assumersi magari il ruolo di Cronos: ossia, andare lì e tagliare il pene del padre. O almeno quello di Tiresia: andare lì e dividere a bastonate i due serpenti attorcigliati nella congiunzione che fa di loro una sola cosa da amare e odiare, ecc. Non per nulla il titolo della poesia è *Meglio tacere*: il motto della rimozione.

In un'altra poesia assistiamo ancora a un'evocazione dell'archetipo coito primordiale: questa volta la coppia dei sani contadini di Luzzara è nel letto, anzi nella «lettiera» che alla loro gagliarda monta «trema». Ancora una volta i due Genitori, nella loro congiunzione interdotta al bambino e fonte di ogni sua ansia futura. Que-

sta volta il Bambino entra, e li coglie sul fatto: ed essi non si fermano! Continuano imperterriti quel loro coito che non si può, effettivamente, fermare mai più perché è il coito dei coiti. Il Bambino entra a sorprenderli – nella breve, essenziale poesia scherzosa di Zavattini – come se fosse, appunto scherzosamente, il Papa. Stavolta dunque non il motto, ma uno dei simboli più monumentali della rimozione! Il sorprendere il coito dei Genitori causa nel Bambino automaticamente il desiderio di morte. Che si manifesta nella masturbazione, nell'esibizionismo, nell'autolesionismo. Tutto ciò si scatena infatti angosciosamente nel vecchio spiritoso Zavattini dialettale. Egli cerca la propria morte non solo in atti di onanismo; ma nel confessarli (sotto forma di dialettali confidenze), e soprattutto nel nominarli con una certa ossessione scatologica (che passa, nei testi, per realistica e magari un po' avanguardistica). Confessione e scatologia sono forme chiaramente autopunitive: sado-masochismo quasi da laboratorio. C'è un canto popolare che dice: «Chi non ama la f..., non ama Gesù»: cioè: per amare la propria madre bisogna amare il proprio padre (e, evidentemente, viceversa): in altre parole, per essere, secondo il proclama, perfettamente eterosessuali, bisogna essere omosessuali. Anche in Zavattini c'è un verso simile (in *Dio*): «Dio c'è. / Se c'è la fica c'è». La «madre col pene» e contemporaneamente il padre con la ferita-utero, il padre della *couvade*, ossessionano la fantasia di Zavattini, che si rivela in queste innocenti, sane poesie dialettali come regredita alla più terribile infanzia, premessa per una psicosi fortunatamente mai sviluppata.

Tuttavia in Zavattini, di tale psicosi, deve esserci stato il terrore, almeno sotto forma del terrore di essere «castrato» oppure «omosessuale». Ciò è dimostrato dal fatto che egli rovescia tale terrore in trionfalismo, che è servile rispetto alla maggioranza, e terroristico rispetto alle possibili minoranze. La poesia citata (*Dio*) continua infatti:

«Solo lui (*Dio*) poteva inventare una cosa così (*la f...*)! / che piace a tutti a tutti / in ogni luogo...». Questo eleggersi a fanatico e iperbolico «rappresentante» di una maggioranza (che viene così adulata) nell'esaltazione di una norma richiedente la complicità universale e l'implicita degradazione dei non-complici, fa, dello Zavattini inconscio, un uomo dell'epoca di Hitler e di Stalin. Del resto Zavattini sa benissimo di aver scritto un libro demoniaco: anzi, ha cercato in tutti i modi di scriverlo, talvolta forzando la materia e la voce. È un libro tutto sopra le righe, tutto esaltato. In questo consiste la sua bellezza, e in questo si riqualifica la sua manipolazione, in parte voluta e calcolata, del dialetto e della sua presunta purezza realistica. Questo libro «di sinistra» gronda di tutta la tabe dell'uomo moderno medio, e del resto, proprio nel momento in cui si pone come libro «di sinistra», pur con una certa ipocrisia – che cerca di presentare il popolo come il popolo che va alle feste dell'Unità – si pone anche come libro «eretico di sinistra»: estremistico. A parte il recupero voluto dell'irrazionale (sesso e religiosità, più il mondo «conservato» di una volta), ma soprattutto per la decisione, consapevole, della più scandalosa sincerità (*I giovani, Italiani, non fidatevi di me* e passim per tutto il libro) superata solo dalla sincerità dovuta a una decisione inconsapevole.

Non avevo nemmeno finito di scrivere che il semplice nominare l'omosessualità è «tabù» – come si dice con ormai abusata e goffa parola – che la prefazione di Filippo M. Pontani alle *Poesie nascoste* di Kavafis viene a darmi una triste conferma.

La paginetta dedicata all'eros di questo grande poeta (io lo giudico con Apollinaire e Antonio Machado il più grande poeta del primo Novecento) è il capolavoro di un Efesino fanatico di san Paolo. E Pontani è uno squisito letterato; un uomo di cultura. È, se non altro, l'uomo di Kavafis, l'uomo alle cui cure dobbiamo la conoscenza di Kavafis. «Umbratile mondo», «anima vuota e abbrunata, per un'esitazione inesplicabile alle soglie d'un contatto dei sensi», «un ossessivo turbinare di memorie inesprese», «fugaci incontri in un bar», «una strana beltà in un teatro», «figure intraviste o ricordate» e finalmente, nominato quasi con sgomenta audacia, il «piacere greco». Chi è il destinatario di queste allocuzioni ambigue tra il maschile e il femminile? Pontani stesso? Il lettore? Certo, c'è qualcosa all'interno del testo di Kavafis che può farsi «modello» di queste esitazioni (in un contesto italiano decisamente floreali): ma si tratta, prima di tutto di un rapporto tra Kavafis e un idealizzato o male immaginato lettore occidentale, soprattutto inglese (puritano, forse ancora di tradizione vittoriana); e, in secondo luogo, si tratta della visione vi-

stosamente ambigua che Kavafis ha della storia, sempre secondo gli schemi del tardo romanticismo e del decadentismo britannici. Tutto ciò diviene sublimemente «sfumato» in Kavafis; e la reticenza è una mozartiana, cioè funerea, civetteria («Sono Dei per gaiezza» dice Gemisto citato da Pound). Ma temere di nominare l'amore per i ragazzi di Kavafis significa non amare Kavafis. Tanto più che il mondo greco-alessandrino e levantino in cui è vissuto Kavafis non aveva di certo di questi pudori.

Kavafis ha materialmente fatto l'amore quanto e come ha voluto: l'amore omosessuale era accettato nel suo mondo, anzi, era in un certo modo onorato (tra l'altro lo è ancora: almeno finché la tolleranza dell'Età dei consumi non costringa quel mondo ad abiurarlo, come abitudine dei tempi del così detto sottosviluppo). Kavafis non aveva dunque problemi di ordine sociale – con le loro vergogne – da affrontare a causa della sua pederastia: egli *non era tollerato*, egli era libero. Naturalmente tutto ciò nella misura in cui non era occidentalizzante. La sua cultura occidentalizzante comportava anche l'idea puritana e ipocrita della vergogna. L'eurocentrismo ha come caposaldo la «dignità» falsa dell'uomo che ha una falsa idea di sé. Fuori dall'Europa non si conosce questa «dignità». Si cede alle debolezze umane, o ci si attiene ai codici; oppure ci si dà delle arie (i potenti, i sacerdoti), con la stessa ingenuità con cui i semplici invece, si abbandonano, appunto, alle ingenue debolezze umane. L'eventuale condanna religiosa (nella fattispecie quasi sempre puramente nominale) non si fa mai moralistica. Dalle poesie di Kavafis traspare perfettamente questo mondo ingenuo e ingenuamente degradato e corrotto. Non è mai un sentimento di colpa di Kavafis o del ragazzo che gli piace a interrompere o rendere doloroso il loro rapporto: sono i semplici casi della vita, come succede tra uomo e donna. Naturalmente con un ragazzo i rapporti tendono sempre ad essere o apriori-

sticamente più leggeri o aprioristicamente più tragici che con una donna. L'amore per un ragazzo non può, da una parte, essere benedetto, legittimato; dall'altra esso è condannato alla trasformazione fisica del ragazzo che cresce, acquista altri caratteri sessuali. Quindi Kavafis non poteva che vivere l'inquietudine del libertinaggio, e la conseguente solitudine. Con dolore immenso; con dolore pari alla gioia che dilagava in realtà in tutta la sua vita.

Come accade per Penna, del resto, tutte le poesie di Kavafis hanno un senso segreto e costante: l'idea della miracolosità dell'esistenza, scoperta come attraverso un *enthousiasmós* religioso, che ha i caratteri sia della nevrosi d'ansia che della nevrosi euforica. In questo libro di *Poesie nascoste* (ma il titolo è del traduttore, come sono del traduttore i titoli delle varie sezioni in cui è ripartito) tutti i caratteri della poesia di Kavafis sono presenti, nel modo più seducente. Nelle «pieghe della storia» Kavafis riesce a cogliere momenti di concretezza esistenziale sorprendenti, in un eccesso di evidenza che annulla quasi di colpo (con la barbara vitalità della poesia) l'imprecisione storica creata appositamente per l'effetto dell'apparizione, appunto, esistenziale. La chiacchiera (omelia!) che risuona nel fondo di una vicenda storica è inventata da Kavafis con l'*humour* di uno scrittore moderno che mimi la chiacchiera gergale dell'ultima stagione (Angus Wilson o Arbasino), e poi la distanzia da sé, sospendendola come un «idolo verbale» sugli abissi.

Aria da «tavolette sacre» c'è anche nei referti monchi che Kavafis dà dei suoi amori, nelle «pieghe della vita». Ne ho sottolineato solo una: *E su quei letti mi distesi e giacqui*, dove Kavafis ribadisce (per un lettore occidentale; anzi, inglese) che per un poeta unica alternativa all'ascetismo (alternativa peraltro nobile) è giacere sui letti di una particolare vergogna – in una casa di tolleranza – anziché fraternizzare (cioè fraternizzare fintamente) con gli altri clienti nella «sala comune». La per-

fezione formale di tutte le poesie (da cui questa si stacca per ragioni semplicemente ideologiche) pare sia dovuta alla traduzione di Pontani, che le ha egregiamente regolarizzate e omologate, sottraendole al loro caotico universo linguistico: un neo-greco puristico, malamente (pare) realizzato (alcune poesie sono caratterizzate, come dice il traduttore, da «insopportabili rime verbali»). Io credo però che la «situazione», inventata per le poesie storiche, e ritagliata per le poesie d'amore, sia più forte della pagina: come succede per i grandi romanzieri *che scrivono male*. Una lingua greca letteraria (ancor oggi assurda) per un poeta alessandrino agli inizi del secolo non poteva che essere un problema insolubile. Ma Kavafis non «parla la parola» (Lacan): parla, ancora, la cosa.

Per coordinazione del tutto assurda (sant'Antonio – quello di Flaubert – come poeta mancato – come uomo represso da atroci fobie sessuali in una società «levantina» che, in quel momento, era al centro, e non ai margini; era moralistica e repressiva, quindi, non ingenuamente comprensiva e corrotta – l'alloglottia [il copto] umiliante rispetto alla lingua della cultura [il greco] – e inoltre la nascita ad Alessandria del biografo Atanasio), voglio ricordare in calce a Kavafis la *Vita di Antonio*, scritta millecinquecento anni prima. Siamo nelle «pieghe della storia», ma Atanasio non lo sa, e parla del suo santo in modo frontale, come richiede l'agiografia: sant'Antonio non solo non è, per lui, nelle «pieghe della storia», ma è anzi al centro dell'universo, come in un'abside. Mentre, naturalmente, il fascino di questa biografia consiste tutto nell'essere una chiacchierata bigotta (in una Bassa Era in cui il salotto era la Chiesa) perduta in un angolo del tutto insignificante della storia, che formicolava di ierofanie paranoidee.

Un'altra coordinazione del tutto assurda (la storia vista secondo un'ispirazione «estetica», con l'accento spo-

stato su elementi trascurati dagli storici, ma non magari dagli storici della religione, che però «isolano» quegli elementi, sottraendoli alle loro funzioni oggettive) mi ha portato a leggere *Le dame romane* di Pierre Klossowski. Sono rimasto deluso, quasi disgustato. Un libro fondato sulle teorie sul matriarcato del Signor Bachofen, si giustifica solo se diviene squisito e arbitrario, oppure elegantemente scandaloso. Cosa che non succede affatto in questo pedante manualetto. A meno che io sia così poco spiritoso da non accorgermi che è tutto uno scherzo.

Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*
Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta*

Il senso del romanzo di Chilanti pare essere esplicitamente indicato a pagina 17, pagina in cui l'autore apre una parentesi per una violenta invettiva più ideologica, naturalmente, che filosofica, contro il «meccanicismo dialettico»: insomma, contro la filosofia di Hegel e soprattutto la sua applicazione pratica nelle analisi marxiste e nelle conseguenti decisioni politiche.

La critica di Chilanti contro tale «meccanicismo dialettico» è quella di un uomo che un'esperienza strettamente «empirica» ha reso furente a causa di una serie delusoria di «sintesi» che hanno lasciato le contraddizioni quelle che erano. Tali contraddizioni Chilanti le analizza e le soffre piuttosto nella Sinistra che nell'intera Realtà: perché la Realtà che egli ama è appunto quella «ritagliata» e, diciamo così, resa reale dalla Sinistra. In ciò il *primum* è una scelta, che resta inalterata sotto il furore critico: il quale infatti presto sbolle, e, se tutto il romanzo è la dimostrazione della irrealtà del «meccanicismo dialettico», esso finisce tuttavia con lo staccarsi da tale premessa e dal rigore delle sue conseguenze. Perché? Per tre ragioni. La prima ragione è quell'amore fondamentale e primo che dicevo. Malgrado un errore originario così assoluto come quello rappresentato dal cattivo uso della filosofia hegeliana da parte del marxismo, Chilanti non può non nascondere la sua radicata riserva mentale sulla «bontà» del marxismo e del partito che con più forza di ogni altro

lo rappresenta, il Partito comunista italiano. Tanto è vero che perfino un personaggio estremo in questo senso (estremo a causa del suo stalinismo), chiamato non per nulla Spartaco, trova in Chilanti una certa profonda comprensione «oggettiva», non priva di simpatia.

La seconda ragione è la struttura del romanzo. Si tratta di una struttura così originale che un po' alla volta finisce col richiamare su di sé tutta l'attenzione, dirigendola poi, di conseguenza, sul momento esistenziale dei personaggi e sugli esiti pragmatici e quotidiani della loro ideologia. Tale struttura è un enorme «montaggio alternato» (il romanzo, nell'insieme, non nasconde un certo taglio che ricorda i «trattamenti» cinematografici): «montaggio alternato», però, che non riguarda due sole storie che s'intrecciano, come di solito avviene in un tale meccanismo narrativo; le storie sono addirittura una ventina, e coprono un arco di tempo che va dalla fine della Resistenza ai giorni nostri. Le sintesi sono perciò fulminee, e aboliscono il tempo reale. Infatti, il secondo elemento della struttura del romanzo è la sua funzione allegorica: ogni personaggio è un simbolo, o un «tipo». Attraverso appunto una ventina di «tipi» Chilanti ambisce a fare l'allegoria dell'intera società italiana attraverso un'intera epoca. Va aggiunta ancora a ciò un'altra osservazione: oltre ad essere un romanzo-allegoria, *Gli ultimi giorni dell'età del pane* è anche un romanzo «a chiave»: molti dei «tipi» di queste storie corrispondono a personaggi reali (vi si riconosce per esempio Guttuso; oppure – e qui il romanzo diventa avvincente – Mauro De Mauro). La sovrapposizione delle due nature dei personaggi – quella di essere simbolici e quella di essere presi dalla realtà – contribuisce a rendere la «struttura a montaggio alternato» del libro, addirittura un groviglio. Sempre tuttavia estremamente chiaro.

Terza ragione. Chilanti non ha nulla da contrapporre al famigerato «meccanicismo dialettico». E allora come

finiscono, come si superano, come si risolvono, come si annullano ecc., le contraddizioni, che, da marxista, Chilanti individua nella realtà, e specialmente nella realtà vissuta da personaggi marxisti? Come sempre succede, in una logica non dialettica, esse tendono a giustapporsi in una unificazione di carattere irrazionale e pratico. Esse coesistono in quella «unità», infine mistica, che è la vita (la quale risponde sempre logicamente, con pessimismo perfettamente pari all'ottimismo, alle proprie domande). C'è stato un tempo nella storia dell'uomo in cui tale vita si presentava in tutta la sua purezza (in conclusione, appunto, religiosa), e il «materialismo dialettico» che, producendosi da essa, la giudicava, condivideva tale profonda purezza, piena di futuro. Questo tempo della storia dell'uomo era «l'età del pane»: l'età in cui gli uomini erano interessati ai beni necessari, non ai beni superflui: anzi, ai beni strettamente necessari (il pane). Questo loro interesse economicamente «necessario», rendeva «necessario» il loro modo di essere, ancorché povero e umiliante. Il cambiamento di età, cioè l'avvento dell'età dei consumi, fa in realtà precipitare tutte le «contraddizioni» dell'età del pane. Che, irrisolte, restano indietro, appartengono al Passato: il quale si disegna così come un Tempo, comunque perfetto e «migliore».

Chilanti è troppo mite per fare di questo rimpianto, in qualche modo, una alternativa all'inerzia ideologica di chi finge che non sia successo niente, oppure accetta il cambiamento con stupido ottimismo (accettando, in definitiva, la modificazione sostanziale della vita umana decisa e realizzata dal Potere, con la scusa che si tratta di un miglioramento del tenore di vita): ma è questo rimpianto il reale contenuto del libro di Chilanti: e il groviglio delle sue storie non è che l'ultimo sussulto di una ragione che pronuncia i suoi giudizi ormai inutilmente.

Non solo per Giorgio Soavi non ha peso la lezione di Kafka («I drammi e gli incubi insistiti, pedagogici, che il

grande artista di Praga aveva descritto per rappresentare l'uomo destinato a una Morgue tragica, lasciavano indifferente un tipo come Avedon»), ma, a maggior ragione, non ha peso per lui la lezione di Freud, Marx, Lenin, Adorno («insomma i pensatori non hanno pensato nulla per me, visto che io non so nulla di loro»). Egli è felice di sentirsi solo al mondo (p. 71); e la sua natura «gli faceva sempre trovare delle ottime scuse per non guardare in faccia le sorprese noiose e i dispiaceri» (p. 74). Il suo oggetto è dunque direttamente l'esistenza; ma, evidentemente, un'esistenza ritagliata e ridotta, si veda il bellissimo elenco di cose inutili e simboliche che riempiono le «macilente» saccocce del suo cardigan (p. 78). L'organizzazione nevrotica della sua vita è una ricerca del piacere attraverso l'edificazione di difese ideologiche e pratiche contro i dispiaceri. L'edonismo par così sostituire una forma grave di nevrosi euforica. In realtà invece si sente, dietro queste pagine, gravemente lievi, il colore tetro, soffocante, mortale dell'angoscia, come eterna insoddisfazione, disgusto di sé, frustrazione, rimorso ecc. Anzi, se c'è uno scrittore addirittura roso dall'ambizione è proprio lui, Soavi. Eppure egli non fa nemmeno il più piccolo sforzo per essere un «grande». Lo sforzo che fa per essere un «minore autentico» (queste sono le «cifre» del linguaggio in corso) non è meno affaticante, totale, disperato: lo si sa bene. Ma la prospettiva di un possibile fallimento è più sopportabile. L'operazione di Soavi riesce perfettamente. E c'è una ragione. Egli realmente vive quell'esistenza ridotta che descrive. Anzi, è forse l'unico in Italia a viverla. E dico ridotta non in termini di estensione, ma in termini di coscienza. Infatti la vita quotidiana di Soavi è quella dell'alta borghesia colta: è quindi una totalità, e quanto a superficie ha da coprire quante ne vuole. Ma essa non è prospettata nel suo pur enorme spazio da una coscienza che, almeno in un momento ideale, se ne dissocia, e quindi la contempla dal di fuori (e necessariamente, dall'alto). In fondo

non c'è nemmeno bisogno di essere mistici (Kafka) o scientifici (Freud) o politici (Marx, Lenin) per arrivare a questo tipo di contemplazione che distanzii la propria vita e la scruti dunque come un oggetto «finito e illimitato»: basterebbe fare come Arbasino, cioè cogliere con comico e mite divertimento il momento magmatico della vita. Soavi vive in realtà le «giornate» di un personaggio di Arbasino, e forse, le descrive con ancora maggior precisione di Arbasino. Ma non ha mai voluto affrontare lo sforzo di tirarsi fuori, di lanciare uno sguardo fuori dal pelo della sua vita. Egli la vive all'interno e all'interno la descrive. Tuttavia per un curioso fenomeno i suoi racconti non sono assolutamente dei documenti: Soavi infatti è un vero letterato, benché, da vero borghese, snobbi la letteratura. Nella letteratura sono inclusi Kafka, Freud, Marx, Lenin e Adorno: quindi non c'è bisogno di leggerli, e tantomeno di amarli. Possono essere lecitamente considerati come oggetti di sforzi inutili. L'importante è appunto essere sostanzialmente letterati: conoscere la specifica morale letteraria e il suo assoluto rigore. Cosa che Soavi conosce. Il suo fingere di ignorare questo fa parte della qualità alta della sua mondanità. È un atto, nel suo contesto, autentico. Ecco perché Soavi rappresenta una società innocente. Egli vive gli avvenimenti e le abitudini dell'alta borghesia italiana colta – che è una minima «frangia» squisita della borghesia – con la stessa naturalezza e la stessa grazia con cui un contadino vive la vita del ciclo delle stagioni e del lavoro agricolo, con le sue feste. L'innocenza non è una qualità del povero; c'è anche una innocenza del ricco, o del privilegiato. È quasi commovente l'innocenza con cui Soavi vede un week-end a Parigi o gli acquisti in un negozio per eletti a Londra o certi fenomeni della vita intellettuale milanese. Un'innocenza che non ha niente da invidiare a nessun'altra innocenza. L'esaltazione di una totalità a cui non si vedono alternative se non a scapito di un Bene insostituibile.

Il vero motivo conduttore del nuovo libro di Leonetti è la contemplazione delle giovani coppie. Anche quando un maschio o una ragazza sono visti da soli essi si presentano platonicamente come parte di una coppia.

La sola possibile certezza esistenziale – che riversa poi la sua «serenità» sull'ideologia e sulla lotta – par trovare dunque nel rapporto maritale il suo primo schema o modello. Sia «irati» che «sereni» (o meglio contemporaneamente irati e sereni) il ragazzo e la ragazza vivono *insieme* «ira» e «serenità». Leonetti guarda il loro rapporto con suprema simpatia, che non può essere indifferente al momento più delicato di tale rapporto, il momento carnale. Egli sdrammatizza tale sentimento, sia davanti a se stesso che davanti agli altri, i due «contemplati» (o i lettori) facendolo passare per estremamente naturale, non problematico. Lo trasforma in semplice complicità o benevolenza, molto sorridente.

Davanti alla coppia che si cerca, si ama, si tocca, si congiunge, Leonetti finisce con il sostituire il prete: e dà alla coppia la sua benedizione atea. Si tratta di due compagni: anche il rapporto sessuale è dunque da essi prospettato in un futuro libero e rivoluzionario. Ma, come il prete, anche Leonetti è nel tempo stesso «superiore» (*senior*) rispetto alla coppia che si sposa, laicamente e anche un po' maleducatamente avanti a lui, e «inferiore» (*puer, infans*). Il prete, sia pur laico, rivoluzionario,

lui, non fa (non può fare) l'amore: consacra l'amore degli altri. Si castra nel ribadire la sacralità (sia pur nel nostro caso razionale, intellettualizzata) della coppia determinata a congiungersi. Ai suoi occhi di ilare prete infantile si ripresenta infatti l'immagine della «scena originaria»: l'accoppiamento dei genitori. La «scena» cioè che al bambino appare per sempre preclusa, proibita, maledetta, ed è la prima fonte della sua sete di conoscere.

Leonetti vive questo dramma originario dell'uomo in maniera curiosamente, certo patologicamente, limpida, lampante, come in un osservatorio. Dal groviglio del coito originario, egli districa la figura della «madre col pene» e del «padre con l'utero»: si tratta, si capisce, di un'ombra, percepita come nel più profondo dei sogni, cioè nelle lontananze – impercorribili dalla coscienza adulta e storica – della «percezione» infantile e primitiva. Ma tale ombra si proietta su tutti i maschi e le femmine su cui si sofferma l'interesse di Leonetti. Non c'è donna (nella fattispecie, in *Irati e sereni*, contestatrice) che non sia maschile, non abbia carattere forte di guida, nelle decisioni, nell'operare pratico; e non c'è in compenso uomo che non abbia un carattere femminile, materno, che non sia protettore, nutritore ecc.

Fa parte delle regole del gioco della contestazione che un maschio e una femmina militanti trovino sempre il modo di toccarsi, abbracciarsi, congiungersi, tra una riunione e l'altra, fra un picchettaggio e l'altro, tra un periodo di lotta e un altro. *Essi* lo fanno, e Leonetti contempla il loro atto e lo registra: di loro infinitamente più potente e infinitamente meno potente (addirittura impotente) malgrado il primario carattere di parità, democratica fino in fondo, che, com'è giusto tra compagni, costituisce il codice dei loro rapporti.

Tutto questo spiega l'enorme rispetto che Leonetti ha per tutti i suoi personaggi: essi non solo sono tutti posi-

tivi (quelli negativi – Agnelli o Rumor – non sono mai *li*): ma affettuosamente, teneramente, «serenamente», positivi. Non conosco libro dove i «buoni» siano più «buoni», i «nostri» siano più «nostri» che questo di Leonetti. Non solo storicamente, ma, si direbbe cosmicamente, tutti questi giovani rivoluzionari sono dalla parte della ragione, e per di più della saggezza: essi sono «padri», «madri», «padri-madri». Leonetti pare averli disperatamente cercati per tutta la vita (dopo la contemplazione di quella «scena originaria») e averli finalmente trovati.

Li ha trovati che aveva appena finito di leggere Barthes e Blanchot. E ha accettato e ammirato tutto in loro. La loro pazienza e la loro impazienza, la loro buona volontà e il loro irridente teppismo, la loro vocazione goliardica e la loro vocazione francescana. C'è tra loro anche qualche operaio (il vecchio Alfonso, ex partigiano, artigiano, meridionale): ma a dir la verità gli operai sono pochi, e quelli che ci sono non fanno mai l'amore (quell'amore *beat* che dicevo). La «scena originaria» viene sempre recitata da giovani militanti borghesi: e sono essi dunque i depositari della saggezza e della misteriosa premeditazione del bene. È ad essi che – da bambino fatto sacerdote – Leonetti guarda col suo sorriso benediciente: esattamente il sorriso che «passa sopra» gli inevitabili difetti, gli errori ecc., per mettere in luce ciò che sostanzialmente vale (nel nostro caso la lotta di classe, la coincidenza con la reale esigenza della massa operaia).

Messo in un tale stato di inferiorità, costretto a ricominciare un'iniziazione a quasi cinquant'anni, ridotto da una parte a matricola, dall'altra a penitente (in quanto vecchio intellettuale compromesso negli anni Cinquanta, e poi negli anni Sessanta con l'avanguardia), Leonetti ha vissuto la sua avventura tra i giovani dei «gruppuscoli» con la più completa generosità, come se fosse la prima della sua vita. Val la pena di far notare che la vera

nascita è la rinascita, e questa si ottiene soltanto attraverso un'iniziazione? E che la vera domanda da farsi a questo punto è se Leonetti abbia finalmente sperimentato la sua vera iniziazione o non piuttosto una nuova riconferma del suo bisogno inappagabile di iniziazione (cioè di nascere, finalmente, alla vita dei genitori)?

Ad ogni modo, a causa delle regole sia dell'*iniziazione* che della *penitenza*, in un generale quadro ascetico (la vita spesa, senza più riserve mentali e senza più compromessi, per la lotta di classe), Leonetti ha accettato tutto dei giovani dei «gruppuscoli»: compresi i loro manierismi: manierismi che coprono (o hanno coperto) l'intera area del loro comportamento e purtroppo anche della loro cultura. Ma se Leonetti ha accettato tutti i loro manierismi, non ha però accettato il loro manierismo linguistico.

L'accettare completamente la loro forma di vita e il loro impegno di lotta, generosamente, senza riserve, e possibilmente anche mimarli, appunto, nei manierismi esistenziali (per puro, profondo amore, come ho detto): tutto questo è reso di colpo «dubitabile» dal fatto che Leonetti non parli le loro parole.

Non si tratta di un rifiuto formale. Ma di un rifiuto sostanziale. La gergalità di Leonetti è infatti letteraria; quella dei suoi compagni pragmatica. E la letteratura di Leonetti appartiene certamente alla cultura: il pragmatismo dei suoi compagni non lo so. Sostanzialmente il libro di Leonetti è un'opera di cultura che si confronta con una lotta politica i cui termini culturali sono in realtà sottoculturali. Ora, la mia ideologia linguistica è di origine gramsciana: lingua e politica sono indissolubilmente connesse. Di fronte ai testi scritti di Leonetti e, mettiamo, ai ciclostilati dei marxisti-leninisti o di altri gruppuscoli, io mi trovo di fronte a due culture diverse, e quindi a due diversi atteggiamenti politici. Questo schematicamente.

Leonetti è arrivato all'iniziazione rivoluzionaria militante, come ho detto, dopo aver letto molto bene Barthes e Blanchot, soprattutto forse, Blanchot. Ma prima aveva letto molto altro, con sviscerato amore o odio polemico. C'è in lui tutto il Novecento: c'è il frammentismo del Novecento, perlomeno, e c'è anche il *revival* barocco del Novecento (anche se siamo a pure e semplici indicazioni). Lo stesso Rabelais a cui Leonetti pensa inventando la storia delle sedie (bellissima!) è un Rabelais novecentesco. A questa tradizione recente ormai classica (!) si aggiunge, poi, appunto, la nuova coscienza della «scrittura», come realtà parallela, parola della parola, rifondazione del reale ecc. È questo l'universo linguistico che si rispecchia nel libro di Leonetti, fin troppo vistosamente. Ed è l'applicazione – diligente – di questo universo linguistico a una lotta politica militante, che ne determina la frantumazione, e quindi l'incanto. Perché lo «strutturalista» Leonetti è incapace di creare strutture architettoniche: le sue «strutture» (frammentarie) sfumano nell'increato, nel non detto. Possono accumularsi l'una sull'altra, e produrre così una «struttura generale», la quale però, anziché obbedire alle regole della limitazione, obbedisce alle regole dell'illimitatezza. Il «tempo» di questo romanzo è senza fine. Strano, per una cronaca di vita militante, che umilmente si prefigge obiettivi immediati e ben definiti compiti storici.

Sia lo stravagante rapporto (inconscio, è vero, ma anche vissuto al livello della coscienza e della responsabilità) di Leonetti con i gruppi estremisti di cui ha fatto – unico tra i letterati e gli uomini di cultura italiani – un'esperienza totale, di vita; sia il suo contraddittorio rapporto linguistico con essi, sono dominati da un candore – quello che si suol chiamare disarmante – che io considero adorabile. Del resto Leonetti stesso, sia pur su un altro registro, lo dice: «... perché finge, che cosa vuole costui, con la funzione animale della schiettezza?... E

poi si ammette questo curioso modo di sincerità come funzione dei giovani, o esigenza di artisti, ma non si tollera veramente che esista: non si tollera veramente che esista...».

A non tollerare che tale sincerità esista è per esempio – l'ultimo esempio – Nello Ajello – e chiedo scusa al lettore se in calce al candido libro esiodeo di Leonetti parlo di un miserabile perbenistico libello. In tale libello Leonetti dovrebbe, ovviamente, venir introdotto come uno dei protagonisti. Niente affatto, invece. Se ne parla due volte in nota e una volta mescolato in un elenco. Insomma Leonetti non esiste. Il suo nome non è arrivato alle orecchie di Ajello, che ha scritto questo suo libro dando dei fatti letterari il resoconto che potrebbe dare una cameriera entrando e uscendo in salotto per servire il tè e ascoltando i discorsi delle signore. Alle sue orecchie arriva frammentariamente una realtà ritagliata e filtrata dalle signore che chiacchierano: realtà che dunque, fuori, è culturale, mentre lì dentro, nel salotto, è puramente comportamentistica. Ciò che conta sono i successi e gli insuccessi, le simpatie e le antipatie; e soprattutto il sapersi dominare e il non venir mai meno a un certo perbenismo sia pure di qualità laica, quella di una certa *élite* culturalmente privilegiata ma che somiglia terribilmente alla piccola borghesia da cui proviene. Ajello riconosce il bene e il male del comportamento, dalla capacità a non dar luogo a dicerie compromettenti e scandalose, e soprattutto dal sapersi ben guardare dall'essere sinceri. Il disprezzo per coloro che non sanno attenersi a queste regole è in Ajello uguale a quello che i fascisti nutrono per gli «esaltati», per i «rossi». Presunzione di sé e riduzione degli altri, anzi, di tutto, dominano il linguaggio, moscio e livido, di questo disprezzo.

C'è un momento iniziale della lettura in cui l'occhio è padrone di tutto. Si sa infatti che è l'occhio il primo strumento del possesso; il creatore dell'io come proprietà attraverso l'introiezione. Ebbene, anche la lettura è prima di tutto un'introiezione: e l'occhio vi domina incontrastato. Esso spazia sulla pagina «scritta» – che è sempre una «descrizione», e quindi, a sua volta, l'affermazione di un possesso – con la freschezza di un barbaro conquistatore.

Spaziando liberamente sulle pagine scritte in versi di Dacia Maraini, il mio occhio ha capito subito di cosa si trattava: ha visto la forma della lassa, il carattere degli *enjambements*, il basso livello linguistico della poeticità, basso fin quasi all'allarme di guardia della prosa, l'aggettivazione la cui espressività è puramente pretestuale, in quanto esornativa. Abbracciato così con uno sguardo, a volo d'uccello, il terreno da conquistare, e la sua configurazione, mi sono chiesto: perché Dacia ha scritto con tanta trasandatezza, segno di tanta sicurezza?

Mi ero fatto la stessa domanda leggendo poche settimane fa il libro di Danilo Dolci. E c'è effettivamente qualcosa che unisce queste due opere di due persone così diverse. Che cosa? Schematicamente questo: la decisione di mettere il proprio libro a disposizione e in funzione di qualcos'altro (di non letterario, cioè di politico, e quindi di più importante); la conseguente impa-

zienza per la fatica particolare richiesta da un'opera letteraria così vistosamente «superata» dalla sua funzione; la preminenza schiacciante del «credo», della «fede», e del conseguente «lealismo», sui problemi stilistici; l'introduzione del manierismo come operazione atta a supplire la soluzione di tali problemi. C'è anche qualcos'altro che accomuna, almeno segnaleticamente, i due libri: la delusione dell'attesa del lettore, nel senso che al posto di una ideologia strettamente personale, i due autori si riferiscono a una rete di nozioni e parentesi ideologiche, già ben conosciute, codificate, appartenenti a movimenti di pensiero a cui i due autori sacrificano la propria personalizzazione del mondo, la propria soggettività, annullandovisi asceticamente. Per Danilo Dolci si tratta della Nuova Sinistra, del Pacifismo, della Contestazione radicale ma non-violenta, ecc. Non c'è in tutto il libro una idea di Danilo Dolci, qualcosa che testimoni, sia pure magari indirettamente, dell'originalità del suo pensiero. La sua originalità viene demandata all'azione, all'intervento, al modo di essere. Ma era appunto su questo che il lettore sentiva invece il bisogno di avere qualche spiegazione «diretta»; e la sua attesa non poteva che essere delusa da un uso trionfalistico – sia pure attraverso una lingua depressa e grigia – di tanta abbondanza di ideologia corrente.

I riferimenti ideologici di Dacia e il suo lealismo, oltre alla Nuova Sinistra, al Pacifismo, alla Contestazione radicale non-violenta, comprendono anche decisamente quella forma di marxismo «rinnovato» che costituisce la dinamica dei gruppuscoli, e di quella che possiamo chiamare la Nuova Rivendicazione. Nella fattispecie, si tratta del Femminismo. *His freta*, Dacia non ha creduto opportuno fare della letteratura vera e propria e curare la pagina più di tanto: essa aveva delle cose «più serie» a cui pensare. Alle spalle aveva una Fede. E cos'è la pagina di fronte alla Fede? Si è ripetuto per Dacia ciò che

succede da secoli ai cattolici: l'impazienza per l'arte, la sua strumentalizzazione, la sua interpretazione eteronoma (un po' di dilettevole sull'utile). La stessa cosa è poi anche successa ai comunisti al potere, con la disastrosa semplificazione del formalismo dapprima, e poi con la sua condanna. Adesso non ci mancava che il Femminismo. Con alle spalle i Problemi e le Rivendicazioni delle Donne, un poeta può permettersi di passar sopra alla propria morale specifica, sacrificandola a qualcosa che essendo socialmente più importante e urgente, non può che ricattare il critico (additandolo stavolta al disprezzo di più di metà della popolazione del paese in cui vive). Trovare trasandata, tirata via, appena appena manieristicamente aggiustata una pagina, diventa una colpa: la colpa di non essere sensibile all'impellenza dei temi che vi vengono trattati.

A dir la verità, Dacia con questo suo libro, ha dato all'attesa del lettore una delusione ancora più grande: quella di non aver portato nessun contributo franco, intelligente, convincente – anche sul piano del più mero e incondito contenuto – alla causa del femminismo. Prima di tutto, essa ha compiuto un'azione disonesta, che non può che debilitare poi ogni sua eventuale argomentazione: si tratta di una petizione di principio: la figura negativa del «maschio» italiano e del «maschio» in genere. Un «maschio» così come compare in questi versi di Dacia, non esiste nella realtà: esso è completamente astratto. Appartiene alla retorica fumettistica del giornalismo fintamente progressista. Inoltre, nei versi di Dacia, esso è introdotto a fare la parte del «cattivo», in una fanatica mancanza non dico di ogni complessità, ma addirittura di ogni *nuance*: un «cattivo», ancora, da fumetto. Certo che un «cattivo» così, se esistesse, sarebbe ricercatissimo: un cattivo che arriva, preso in un *raptus* di erotismo quasi ascetico, tutto «fissato» sul pene e la vagina, sulla violenza cieca del coito, sul sadismo come pretesa schia-

vistica, come riduzione della persona a corpo, per tradizione popolare e ingenuità adolescenziale, ecc. ecc. ecc., potrebbe essere per certe donne (e uomini) un «ideale» erotico sublime. Conosco certe donne e certi uomini che per un *partner* maschile simile sarebbero disposti a sacrificare una fortuna. Ma esso non esiste. Oppure esiste in modo completamente ridicolo (il gallo, l'amante latino), così ridicolo da riuscire in fondo commovente.

Spogliato da questo mito che fa di lui un colpevole, resta la sua ideologia maschile, che Dacia giustamente condanna: soltanto che l'ideologia maschile di tale maschio non è che l'integrazione dell'ideologia femminile della femmina che Dacia invece difende. Quando Dacia descrive il matrimonio tradizionale – la sposa vergine, lo sposo che pretende tale verginità, la sposa che non sa niente della meccanica del coito e il maschio che invece la conosce ecc. ecc. ecc., non descrive una «vittima» e un «colpevole»: descrive in realtà due «vittime» di una stessa moralità sociale (in genere di carattere popolare e tradizionale e adottata poi fino a oggi dalla piccola borghesia). Il maschio che pretende la verginità della sposa non è meno «giocato» della sposa che conserva la sua verginità; il maschio che conosce (in un tale contesto) la meccanica del coito, in realtà è identico alla sposa ignara, visto che probabilmente avrà imparato tale meccanica con qualche prostituta trovata per strada e avuta per pochi minuti ecc. ecc. ecc.

La grande soluzione che Dacia dà è un consiglio alla donna di montare lei sopra anziché farsi montare, oppure, in genere di combinare il coito democraticamente. Non riesco a immaginare però blocco o inibizione più disastrosa e frustrante che introdurre il dovere della democraticità nel coito: la democraticità, se un giorno potrà applicarsi (formalmente) ad esso, sarà la benvenuta; ma il «dovere della democraticità» è evidentemente la rovina di tutto, la peggiore delle repressioni.

Questo del modo di fare all'amore – magari proprio nella prima notte di matrimonio – è l'unico contributo che Dacia porta in merito al comportamento rivoluzionario immediato della femmina. Ed è dunque l'unico che ho potuto – a un livello non certo vertiginoso – discutere. Tutto il resto è luogo comune femminista, sotto il segno dominante del vittimismo.

Dacia, con piglio whitmaniano – corretto dall'esornatività vagamente lorchiana – si è monopolizzata l'intera popolazione femminile italiana. *Donne mie*. Il risultato è una settorialità addirittura monumentale, di cui, se a Dacia, per partito preso, può sfuggire l'insensatezza politica, non può certo sfuggire la totale mancanza di concretezza culturale.

Vorrei indicare almeno una situazione reale che Dacia avrebbe potuto affrontare invece di abbandonarsi a dei luoghi comuni, oppure di prendere come *exempla* (che sono del resto la parte più bella, anzi decisamente bella del libro) delle donne «vissute» nel mondo repressivo classico, tutti casi ben noti: e noti esattamente come quelli dei maschi poveri, salariati, o emigranti, o ladri ecc. Ci sono oggi delle ragazze «nuove», che vivono forme di vita «nuova» e hanno rapporti «nuovi» coi maschi coetanei (specialmente nei luoghi a cui Dacia pare soprattutto riferirsi, Roma e il Sud).

Prendiamo il caseggiato di un quartiere popolare romano. Qui fino a pochi anni fa i maschi svolgevano una vita, e le donne un'altra. Dopo il crepuscolo non c'era più una ragazza per strada. Nelle compagnie dei ragazzi non compariva *mai* una ragazza. Non era neanche concepibile una coppia di ragazzi del popolo romano che facessero l'amore o si baciassero nei giardinetti del quartiere. L'educazione dei ragazzi avveniva tutta tra maschi: il «modello» da realizzare, per un ragazzo, era un «modello» popolare culturalmente elaborato dai maschi. La stessa cosa accadeva per una ragazza. L'uomo era com-

pletamente «virile» (nel migliore e nel peggiore senso della parola) e la donna, allo stesso modo, era completamente femminile. I rapporti tra i sessi erano regolati dal codice di una vecchia cultura popolare «particolaristica», perfettamente «separata» dalla cultura borghese: anzi, per meglio dire, in uno stato di perfetta estraneità rispetto ad essa.

Ora il potere della società dei consumi ha rivoluzionato in pochi anni questo modo di vita. Ha offerto e imposto dei «modelli» culturali che hanno ormai sostituito quelli popolari. La tolleranza (concessa e guidata dall'alto) ha fatto sì che non esistano più androcei e ginecei: il quartiere è pieno di bande «miste» di ragazzi e ragazze: i giardinetti pieni di coppie che si sbaciucchiano. Le ragazze fanno molto più tardi la sera; e molte sono sessualmente assai libere. In ogni caseggiato c'è almeno una minorenni che fa l'amore indistintamente con tutti i maschi coetanei. L'educazione al raggiungimento del «modello» popolare non avviene più, per un maschio, attraverso i suoi compagni. Egli deve realizzare ormai un modello «borghese» (il piccolo consumismo di borghesia): e a tale modello egli è guidato dalle ragazze. Perché è con le ragazze che egli passa ormai gran parte del suo tempo libero. Depositarie per tradizione – questa è, finora, la realtà – del conformismo e della normalità, oggi le ragazze sono le depositarie della nuova morale piccolo-borghese, tollerante ma più rigidamente conformista che mai. È in esse che trova vita concreta l'ideale del consumismo come riuscita sociale. È in esse che trova una certa regolamentazione, tacitamente pattuita e approvata, un eros pre-matrimoniale decisamente libero. E tutto ciò senza alcun supporto culturale, senza alcun fondo culturale.

La maschilizzazione della ragazza e la femminilizzazione del ragazzo avviene totalmente al di fuori della cultura, nel puro vissuto. Il ragazzo ne è fortemente ne-

vrotizzato, perché ha perso il suo vecchio «modello» virile, ed è lui ad aver paura di non essere sessualmente all'altezza delle libertà che gli vengono concesse e che la ragazza attualizza e normalizza. La ragazza è certo meno nevrotizzata; anzi, si trova in un momento di lievitazione, di liberazione. Comincia a godersi la pienezza della vita. Ma rischia di diventare un «automa» di tale libertà (sempre, ripeto, concessa dall'alto). Essa è totalmente priva di ogni coscienza culturale. La sua influenza, così potente ormai, sul ragazzo è, per questa mancanza di coscienza culturale, completamente negativa: il cameratismo tra i due sessi è una specie di complicità nevrotica, ossessiva. Ecco i problemi da porre alle ragazze.

Ragazzine mie, non *Donne mie*. Le «donne buone» di Dacia sono una petizione di principio, come il «maschio cattivo»; la sopravvivenza delle donne appartenenti al mondo classico repressivo (quelle della seconda parte del libro) impone una «lotta ritardata». Ciò che non succede invece per le ragazzine. Le ragazzine hanno ottenuto i Diritti Civili. È inutile andare ad aizzarle e fanatizzarle per ottenere dei Diritti di cui già esistenzialmente godono. Bisogna andar loro a dire «come» esercitare quei diritti: cioè bisogna porre loro non dei problemi di comportamento, ma di cultura. I veri problemi cominciano sempre dopo la concessione di «Diritti» (come insegna la storia dei negri d'America): e ciò anche quando tali Diritti siano stati ottenuti attraverso una dura e cosciente lotta; figurarsi quando essi sono stati concessi, *motu proprio* – o per la serie degli inevitabili contraccolpi di una lotta più generale – dal Potere.

I romanzi di Giorgio Bassani hanno tenuto (del resto giustamente) in ombra i suoi libri di versi. Anzi questi ultimi si pongono un po' – per un critico che voglia andare fino in fondo alle cose – come «spia» di una psicologia e di un'ansia sociale piuttosto rozzamente elaborate al loro stesso livello, e mascherate di «elaborazione squisita» al livello letterario.

Ciò che non andava nella «reale» elaborazione del proprio essere e del proprio essere sociale del Bassani facitore di versi – idealmente anteriore al Bassani facitore di storie – era un'idealizzazione (narcisistica sul piano psicologico, romantica sul piano sociale) della sua particolare situazione umana «tenuta molto su»: non solo oggettivamente privilegiata, ma *sentita* come privilegiata. Uso parole cifrate correnti del nostro militantesimo letterario (di cui certo non vado orgoglioso): e mi riferisco a quel povero «privilegio» del letterato piccolo-borghese tanto violentemente attaccato dai professori ortodossi del Pci e dagli estremisti eternamente insaziabili di accuse ricattatrici. Io, per me, non ho niente da dire contro il «privilegio» letterario piccolo-borghese: è una condizione umana come un'altra. Per quanto riguarda Bassani ho, appunto, delle riserve sul suo rapporto «culturale» con tale «privilegio» (nei suoi primi versi). Si deve anche però aggiungere che quella sua condizione giovanile era ulteriormente «privilegiata»

dal grande dolore e dall'umiliazione dell'*apartheid*. Cosa che, fra i molti altri, ha generato uno strano fenomeno nella poesia di Bassani: la sostituzione anomala della polemica contro il padre con un estremo affetto (ideologico) per esso. Il padre, ferito e degradato dalla persecuzione, diventa poetico e degno del più alto amore proprio là dove egli viene colpito: il suo diritto a essere un normale, innocente, integro piccolo-borghese. Tale mediocrità – generalmente ragione di odio del figlio contro il padre – nel momento stesso in cui viene sottratta – impedita con la brutale violenza della mediocrità vera – diventa un bene la cui perdita è disperatamente struggente. E questo spiega poi il «transfert» di Bassani nel proprio padre piccolo-borghese non vissuto; e nei personaggi analoghi al padre, i piccoli borghesi ebrei di Ferrara, e anche più bassi, diciamo pure più volgari (come il protagonista de *L'airone*).

L'amore di Bassani per il padre e i suoi simili è traumatico: è una cristallizzazione, e quindi destinato a non evolversi. Di conseguenza, secondo la morale corrente, dovrebbe essere considerato ragione di scandalo. Non evolversi! Quale vergogna! E la «storia», allora? Accettando l'atteggiamento morale dei professori ortodossi e degli estremisti, è chiaro che Bassani andrebbe incriminato del delitto di lesa storia. Ma: «*ab historia ad mysterium surgere*»! A dispetto della mancata evoluzione storica, Bassani ha scritto ora un libro superbo, forse il suo più bello; libro di un'alta perfezione formale e, nel tempo stesso, ingenuo (proprio là dove vuol essere, ed è, diabolico), generoso, scoperto (proprio là dove, seguendo la propria aurea regola, l'autore schiaccia con più convinzione il piede sul «fren dell'arte»).

Il quadro umano (con tutte le possibili implicazioni) in cui tale libro si iscrive è il quadro di un autore che ha compiuto un giro di boa: quello davanti a cui si para la fine. Il paesaggio è lo stesso, l'ora non è cambiata, eppu-

re le prospettive sono diverse; e la stessa luce radente di poco prima causa un nuovo sentimento. Nessuna tragedia, nessun dolore, nessuna paura: se mai un senso di irrisione. Il rimpianto stesso, è, in fondo di maniera.

È l'irrisione del mondo e del suo groviglio psicologico-sociale (un piccolo, meraviglioso, irripetibile pasticcio) che ispira questi versi di Bassani: tale irrisione – appunto perché, soprattutto, irrisione di illusioni – mette a nudo la realtà del mondo, e quindi si fa espressione dell'unico vero amore possibile per il mondo: che consiste nel vederlo com'è. D'altra parte – scegliendo a propria categoria filosofica una specie di istituzione stoico-epicurea – Bassani non si cura di approfondire troppo tale verità. Si accontenta di accettarla senza ricostruirci sopra nuove interpretazioni. Non è l'atarassia il fine di tale rinuncia a rinnovare sistematicamente l'interpretazione del mondo, lasciando l'esperienza esperienza, senza elaborarne i nuovi dati (ma enunciandoli solo ironicamente). Anzi, niente atarassia. Il nuovo atteggiamento verso la realtà anche quotidiana non impedisce affatto di appassionarsi e magari anche di arrabbiarsi (per esempio, di minacciare calci nel sedere a chi se lo merita). Ed è proprio questa liberazione da una certa «elezione» sempre coltivata da Bassani, a causare anche la privata rivoluzione formale di questo suo libro di versi. Irrompono in esso parole, allocuzioni, forme sintattiche e prosodiche che non rientrano affatto nella tradizione linguistica bassaniana. Anzi, la trasgrediscono e la demistificano apertamente. Spesso si tratta di una vera e propria autopunizione: un'esibizione autolesionistica di se stesso come «autore sublime». Ma non bisogna lasciarsi ingannare. Non è questo il primo e vero senso del libro. È vero che è la scoperta di questa «cifra» dissacratrice che produce l'ispirazione del libro e la sua abbondanza espressiva, di una generosità sconosciuta in Bassani (si sente che egli avrebbe potuto scrivere anche il doppio, il triplo, di quello che ha scritto; che

avrebbe potuto irrefrenabilmente riempire tutti i suoi cassetti; lui, scrittore così economo, così riservato). Tale autodissacrazione infatti non è che un momento della sua (non evolutiva) tendenza alla consacrazione narcisistica. La lacerazione ben presto «rientra» nel corpo compatto dell'idea eletta che l'autore ha del poeta (che egli è).

In realtà non c'è soluzione di continuità tra i romanzi di Bassani e questo suo emozionante libro di versi. E ciò si deve a due ragioni. Primo: la psicologia che Bassani usa – nei riguardi di se stesso e dell'uomo in generale – è una psicologia profonda, ma non è una psicologia del profondo. Egli sembra voler di proposito ignorare Freud, e mettere al suo posto una psicologia mondana, che ne tenga evidentemente conto, ma che recuperi, come più sottile, una certa psicologia della tradizione recente, dall'Illuminismo compreso in poi, fino a Proust. Così negli approfondimenti e negli aforismi psicologici di Bassani non si può non notare una certa mancanza di sincerità, per così dire, scientifica, che è per sua natura angelica. Egli preferisce giocare: ricorrere al demoniaco. Che è più crudo, sgradevole, «vero», ma anche più estetico. Il suo fondo è nero: un nichilismo che più totale è impossibile immaginare. Di qui il bisogno di consolazione: il ghirigoro idealistico, il patetico rimpianto delle innocenti credulità dell'uomo (del piccolo-borghese). La conclusione di tutto questo è che l'«io» protagonista di questi versi (e che è dichiaratamente Bassani stesso) è un «io» di maniera. E ciò è dovuto al rapporto culturale che Bassani ha «deciso» di usare con se stesso. Secondo. Ho detto avanti di un «transfert» di Bassani col proprio padre piccolo-borghese e affini; «transfert» dovuto alla perdita di un «bene» (la normalità piccolo-borghese) che se non fosse andato perduto sarebbe stato ragione non certo di amore, ma, almeno, di polemica e di rivolta, se non di odio. Ebbene, tutto ciò (nato *prima* della letteratura, evidentemente) è divenuto un elemento del-

lo stile di Bassani: ossia della sua *contaminatio*. Bassani cioè identificandosi idealmente coi suoi personaggi (professionisti ferraresi ebrei) ne rivive il discorso, o monologo interiore. La sua scrittura è un lungo «discorso libero indiretto» riscritto ad alto livello. Ora, chi «mitizza» Bassani in questo suo libro di versi in cui l'«io» è dichiaratamente lui stesso? È semplice: Bassani continua a mimare quel suo eterno personaggio paterno che è l'archetipo di tutta la sua narrativa.

Non bisogna lasciarsi ingannare dalla convenzione. In *Epitaffio* la convenzione lirica vuole che il personaggio che dice «io» sia l'autore stesso. Ed effettivamente lo è – e spesso con violenza quasi fisiologica, congestionata. Ma si tratta sostanzialmente, come ho detto, di un «io di maniera»: mistificato attraverso la sua identificazione con la figura paterna e le figure affini, che si collocano al centro di un universo ristretto e quasi meschino (una eterna città di provincia, un ossessivo clan familiare, qualche amore molto mitizzato, in un'Italia realistica ma molto selezionata). Solo che però è un universo senza fondo, completamente sradicato e in preda a un disegno astuto che ne dilata all'infinito l'ambiguità e distrugge continuamente tutte le tracce che vi conducono: anche se è incrollabile la fiducia nella sua irripetibile realtà. Da tale contrasto nasce la torbida grandezza di questo libro, così linguisticamente perfetto.

Carlo Cassola, *Gisella*
Tommaso Landolfi, *Le labrene*

Con *Gisella* Cassola ha scritto uno dei migliori romanzi della sua lunga carriera. La sua scrittura ha trovato nella propria decrepitezza (relativa a se stessa) la trasparenza dei primi racconti «di memoria» con cui Cassola ha cominciato. Ma se la freschezza di quei primi racconti opponeva qualche ostacolo nella pagina – se non altro le sue novità stilistiche appena scoperte – la decrepitezza di quest'ultimo racconto non oppone più niente.

Il lettore non incontra più alcuna sorta di resistenza sulla pagina, ingiallita, levigata, pura come un osso. Lo scrittore stesso dà l'impressione di non aver avuto difficoltà nello scrivere le sue pagine, anziché dare l'impressione (manzoniana) di averle superate. Ogni difficoltà appare evitata, o almeno rimossa. Cassola scrive sempre ciò che è più facile scrivere. E la sua semplicità nel risolvere i problemi che continuamente lo scrivere pone, se ha qualcosa di meccanico, ha anche qualcosa di miracoloso. Il mito su cui Cassola fonda il suo narrare, non urge più sulla pagina: che la purezza appartenga solo alla piccola vita di provincia e di periferia, e che i paesaggi e gli interni familiari di questa provincia e di questa periferia *non abbiano mai niente che ferisca*, non sembra più una cosa che ideologicamente arroveli Cassola; e nemmeno sembra più ossessionarlo l'idea di voler convincere che non ci sono miti al di fuori di questo suo mito della maggioranza silenziosa.

La trasparenza della pagina di Cassola è sulle cose: personaggi, luoghi e azioni; cioè sulla realtà. Non si può dire però che Cassola faccia «parlare le cose». Si limita a stendere sopra di esse un velo trasparente, in modo che il loro discorso sia «tonale». Questo significa che egli non crede nella «realtà»: egli crede nella «realtà» solo nel caso che essa sia in qualche modo interpretata, e coincida nella fattispecie col termine – sostanzialmente moralistico – di «normalità». *La realtà è la normalità*. Ciò sembra nulla, sembra una banalità; e invece è una scoperta inebriante, quasi orfica. Tutto *Gisella* per esempio sembra scritto quasi in trance: con quei suoi personaggi che si muovono senza peso, senza carne, senza corpo, senza sesso; che vivono tutti dalla cintola in su, ma senza malattie, senza dubbi, senza freddo, senza caldo, guidati, come automi angelici, da una vita *magistra historiae*. Ed ecco in mezzo a tutti questi automi che vivono, vivono, vivono, il mostro dell'automatismo e della normalità: la fascista Gisella. Contro essa quel mostro di Cassola non esprime nulla. Si limita a «rappresentarla». Per tutte le 201 pagine che dura il suo grigio delirio, lei è lì, ferma nel tempo che si muove e che riporta tutto al suo naturale stato, la morte.

Non c'è un solo istante in cui Cassola perda il suo controllo. La mostruosità del perbenismo e del conformismo di Gisella appartengono all'ordine della naturalezza, ecco tutto ciò che Cassola par dirci implicitamente di lei. Non sarà lei, certo, a violare la sacra regola «fondatrice» della «realtà come normalità». Anzi, se mai, di questo, Gisella è un campione. E come di certi fascisti o nazisti che si sono battuti bene in battaglia, dando la propria vita, non si può non dire, in un certo aberrante senso, che sono degli eroi, anche per Gisella non si può non dire che è eroica. Essa ha sacrificato tutto al suo conformismo. E lei lo sa bene. Dietro la casalinga c'è Lucifero. Ma Cassola, imperterrito, continua fino in fondo a descrivere la vi-

ta di una casalinga (esangue, introvertita, adolescente fredda come una biscia, e poi molesta senatrice). Non so se Cassola abbia voluto esprimere nei confronti di Gisella una condanna tanto più radicale quanto più freddamente e grigiamente oggettiva. Forse c'era in lui questa intenzione: attraverso il «ron-ron» del linguaggio delle cose e dei fatti costruire il piccolo monumento, in dimensioni realistiche, di un'eroina negativa. Ma Gisella è l'eroina della «normalità»; e Cassola par non riconoscere nulla al di fuori della «normalità»; visto che questa coincide con l'intera «realtà». Dunque Gisella è la sola eroina possibile. La sola coscienza totale possibile del mondo è quella conservatrice e conformista. Anche questa è una verità – o lo è stata – o lo è ancora in un altro contesto. Ma come chiunque è chiamato a servire una verità, anche Cassola fa di tutto per tenerla nascosta, con l'aria scostante ed enigmatica del prete che, col suo tabernacolo, ha rapporti oscuri e difficili.

Se uno entrasse nel laboratorio di Landolfi (ammesso che tale laboratorio esistesse) troverebbe una stanza vuota, con solo due o tre libri in qualche angolo polveroso: direi, il *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo, forse una traduzione da Kleist, forse (forse) le *Anime morte*. Un vuoto da stringere il cuore, da monastero o da manicomio. E anche molto disordine. *Le labrene* si portano dietro tutto questo vuoto e questo disordine. Sono un libro scritto con la pazienza disinteressata di un amanuense, la cui lingua non ammette né incertezze, né problemi, né varianti. È infatti una lingua di maniera, che facendo il verso a qualcuno, non trova resistenze sulla pagina, perché tutto è già risolto in precedenza nell'opera che l'estensore imita, oltre tutto, con non eccessivo impegno di mimo, e neanche di parodista. Tutto sommato egli si limita a «rifare», linguisticamente, un Kafka «tradotto» in un ideale pre-kafkiano antiquato. Dentro questo schema formale, Landolfi adatta dei contenuti

manipolati con fredda determinazione ironica, dove è assolutamente proibito il sentimento. Con ciò Landolfi dà la sua risposta alla vita. Che poi si tratti anche di un fatto letterario, ciò è di secondaria importanza. La risposta alla vita è una irrisione, che contiene tutto il macabro che la vita rifiuta.

Landolfi è la finestra attraverso cui rientrano cristallizzati nell'esistenza i più misteriosi rifiuti che vengano scopati fuori dalla porta. Fattosi laico sciamano di questa operazione, Landolfi adempie il suo compito con l'occhio sbarrato, il colorito cianotico e l'aria sciatta di chi si è fatto automa e perciò ripete i propri gesti meccanicamente. C'è soltanto un momento di vivacità in lui, da immaginarsi o da dedursi però in un *primum*, che precede l'atto dello stendere sulla pagina il racconto. Tale momento di vivacità è, nientedimeno, che l'invenzione del racconto. In questo la fantasia si mette in moto, in una breve miracolosa illuminazione autonoma. Per i pochi istanti necessari alla gestazione dell'idea, Landolfi pare dunque riaccettare la vita con le sue imposizioni, le sue regole e i suoi temi, ma solo per detrarne ciò che gli è necessario a scrivere, cioè a esprimere il suo rifiuto. Una volta inventata la favola, Landolfi in realtà si limita a impostarla. Non la risolve mai. Ma poiché la sua regola stilistica prevede un'opera chiusa, egli chiude tale sua favola: ma si tratta sempre di una chiusura puramente formale, che non è mai, appunto, una soluzione. Spesso è decisamente banale, e quasi provocatoria (la fine in una cella del manicomio con le pareti imbottite ne *Le labrene*). Probabilmente Landolfi non sa realmente come finire, cioè risolvere, le sue metafore. Ed è naturale che non lo sappia: se lo sapesse, significherebbe che egli vuole «collaborare» alla vita: mentre è ciò che non vuole.

Aggiungo in calce: Giovanni Mariotti, nel suo *A.* è tutto sommato un landolfiano (la sua squisitissima bi-

biblioteca può essere ridotta ai quattro volumi polverosi del laboratorio di Landolfi, con qualche romantico tedesco in più e magari Strindberg): ma egli elude però l'ultimo senso dell'irrisione parodica landolfiana. Anzi, malgrado la molta ironia, Mariotti ce la mette tutta. Recupera il didascalico Kafka, più un'infinità di esagitati *chroniqueurs* di follie. Il suo libro è comunque notevole. Come è notevole *L'elisir di mezzanotte* di Francesco Serrao. Ho sempre invidiato chi è capace di una dissociazione linguistica totale, del totale deragliamento. Serrao pare capace di questo, e il suo ecolalico libretto è in qualche modo affascinante.

Rileggendo – in uno stato di rapimento che non voglio nascondere al lettore – le prime poesie di Betocchi, quelle che vanno dal 1930 al 1954, spesso mi sono chiesto quale era il loro contenuto; quali fossero le informazioni che Betocchi ci dava; quali fossero i suoi interessi; quali fossero gli avvenimenti e i conseguenti stati d'animo della sua vita; quale fosse la sua ideologia; quale fosse la sua religione (visto che comparivano di tratto in tratto termini religiosi, come «anima», «immortalità», «invisibile», «essere senza il dolce azzurro» eccetera). Niente. Solo qualche affiorante frammento esistenziale (una partenza, l'indicazione di un ora, l'accento a una città o a un luogo – poco più che il toponimo). Niente. Il vuoto più assoluto. A causa della loro oggettiva «significatività» e della forza del codice, si notavano appunto gli accenni religiosi: ma altro non apparivano, lì, sulla pagina, che blasoni retorici (mentre non dubito che nella vita reale di Betocchi essi fossero sinceramente sentiti). Si leggono queste poesie, lentamente, per un'ora, per due ore, e non si viene a sapere niente né della vita soggettiva né della vita oggettiva del poeta: al massimo, un po' alla volta, riusciamo ad essere in grado di cogliere qualche motivo vagamente morale, di carattere naturalmente irrazionale e mistico, ma per dover subito prender atto che tale motivo è sistematicamente eluso: intorno ad esso viene soffusa una nube di parole per lo più cariche di una specie di *enthousiasmòs* o

felicità orfica, che può essere espressa solo indirettamente, attraverso formule e manierismi.

Voglio prendere l'esempio più clamoroso che si intitola 1946. È il momento in cui gli italiani hanno votato per la Repubblica. È il momento in cui l'epoca dell'ermetismo finisce, l'opposizione estetica al fascismo cade, e comincia una nuova era culturale. Tutto è maceria e tutto è rinnovamento, speranza. Betocchi imposta oggettivamente la poesia con una allocuzione diretta, da titolo di giornale: «Viva la Repubblica», ma non appena queste parole sono pronunciate, ecco che comincia l'elusione di tale impostazione realistica, che altro non si rivela dunque che un *flatus vocis*. Qualcosa di più forte di Betocchi, lo fornisce di una logica (assolutamente irrazionale) piena di uno spietato rigore: per cui l'ardente frigidità linguistica, le tenere metafore apocalittiche, i filosofemi stranamente lievi, in una specie di ragionamento-raptus, dimostrano in modo assolutamente convincente che di fronte a quella doppia cosa che è la vita, cioè un «mare così libero» e «una assurda prigionia», inneggiare alla Repubblica è poca cosa. Ma la poesia non finisce con questa battuta di nichilismo biblico. C'è una ripresa, tanto logica, ancora, quanto indecifrabile. Il poeta pensa a sua madre che lavava i panni (?), vede dei giovani sbandati, e il suo «cuore di padre» (?) e il suo «consiglio d'uomo» (?), gli suggeriscono, attraverso una non meglio definita «somma di sforzi, di pietà, d'amore», di scegliere «una tristezza intimamente popolare». Va notato del resto che in tutto il libro l'unico motivo realistico continuo (e continuamente eluso) è quello dei poveri. E non lo si direbbe un motivo annesso a quello religioso; esso parrebbe, piuttosto, autosufficiente. La «scelta di una tristezza intimamente popolare» è una scelta irricognoscibile. Se in qualità di messaggio non è un enigma (perché Betocchi per sua natura non dà responsi) esso è comunque il frammento monologante di

un enigma. E ogni lettore in sostanza lo comprende, anche se non lo sa parafrasare o dire con altre parole più normali. Infatti, anche se enigmatico, Betocchi è sempre assolutamente semplice e logico. C'è nel suo fondo di uomo che non è capace d'altro che di delirare (festosamente), una disposizione alla concretezza e al senso comune per cui niente di quello che dice è arbitrario. Cosa, questa, indubbiamente legata al «motivo dei poveri», vissuto come esperienza personale. C'è sempre nella poesia di Betocchi qualcosa di «intimamente popolare».

Se la poesia di Betocchi è assolutamente vuota di messaggi decifrabili e di situazioni riconoscibili, risolvendosi in formule e manierismi (perché solo così essa può rendere parlabile quel «qualcosa» che essa vuol dire), possiamo per Betocchi ricorrere alla solita formula che il contenuto della sua forma è la forma stessa? Ossia che la sua ispirazione è tutta metalinguistica? Certo, non c'è dubbio che il primo pensiero di Betocchi nello scrivere una poesia è quello di scrivere una poesia. Ma il genere di formalismo o estetismo che da questa operazione nasce, almeno come sottoprodotto, non ha niente di formalistico o estetizzante nel senso «spregevole» di queste parole. Anzi, tale formalismo e tale estetismo sono semplicemente la poesia di Betocchi. E forse ciò si spiega con la sua anomala (popolare) iniziazione alla poesia. Un uomo come lui avrebbe potuto diventare un *naïf*, raffinato inconsapevolmente. Invece è divenuto un poeta «culto», raffinato molto consapevolmente. Ma questa consapevolezza è sempre continuata a essere per lui una specie di promozione sociale. E del resto era l'unica dinamica che gli consentiva di trascrivere sulla pagina il suo stato febbrile, la sua gioia d'uccello di passo: senza altre qualificazioni che il proprio esserci.

Scrivere una poesia è dunque per Betocchi scrivere una poesia avendo la coscienza di essere un poeta, cioè avendo la coscienza di farlo. Betocchi contempla eternamente

se stesso nell'atto di esercitare lo stupendo, infido, facile e felice mestiere di poeta. La cosa non cambia sostanzialmente nelle ultimissime poesie. Solo che qui si impone, per la prima volta in modo riconoscibile, un vero e proprio tema: la vecchiaia. Non c'è dubbio che Betocchi si arroveli intorno a questo tema secondo una tecnica, logica ed espressiva, finalmente abbastanza normale. In un certo senso egli pare addirittura vergognarsi delle sue deliziose civetterie, delle sue manieristiche «fughe» psichiche, quasi considerandole indegne di un vecchio uomo. Follie che ci si possono permettere in gioventù, ma ridicole per un vecchio, che deve pur decidersi a essere un serio senatore, oppure, se povero e fuori dal potere, un monaco autorevole appunto per la sua umiltà. E invece, proprio perché si è scoperto, affrontando con una certa convenzionalità un tema riconoscibile, Betocchi non è mai stato tanto ingenuo e ragazzo come in queste sue poesie «della cella»; e quindi non è mai stato tanto baro.

È questa la ragione per cui queste poesie «ultimissime» – specie la sezione *Di quando in quando* – sono le sue più belle (diversamente da come può sembrare a una prima lettura). Il «vecchio» Betocchi è qui in uno stato di emotività adolescenziale: egli dice e disdice; finge calme degne della sua età, e poi si lascia andare a tempestosi abbandoni; dialoga con quel suo solito Dio in modo grave, un po' esibizionisticamente sublime, e nel tempo stesso sconnesso; comincia un discorso in tono meditativo e staccato (come di chi è ormai fuori dal mondo) e poi si lascia andare alle «indegne» fughe d'ispirazione improvvisante, che lo coinvolgono con la vecchia vita che naturalmente non cambia; invoca e monologa, incerto tra le due cose. Nella sezione *Di quando in quando* ci sono almeno due poesie, la n. 6 (*Ovvero: quando i vetri squittiscono*) e la n. 17 (*Dura fortuna, vaga allettatrice*) che sono belle come due sonetti di Shakespeare. Nella n. 10, un'invocazione a Kavafis fa venire le lacrime agli occhi.

[In occasione del sesto centenario
della morte del Petrarca]

Ci sono due metodi di «approccio» (come dicono i prudenti professori universitari) a un testo – due metodi da cui non ci è possibile prescindere: la psicanalisi e lo strutturalismo... Questi due metodi sono divenuti abitudinari in noi, sia pure nel loro aspetto più corrente e volgarizzato.

Ebbene, leggendo il Petrarca, nessuno di noi può resistere alla tentazione di farne un «quadro clinico»: cosa che attualizza immediatamente il Petrarca. Psicanalizzandolo – naturalmente a braccio, molto a braccio – io lo rendo mio contemporaneo. Infatti non posso che appassionarmi come di un problema «attuale», per esempio, del «narcisismo» (in senso clinico) petrarchesco; del suo autolesionismo e della sua infinita capacità di rimuovere tutto ciò che può distrarlo dalla sua eterna auto-commiserazione felice; della sua ossessione schizoide («l'immagine donna»: il pensiero dominante): e, infine e soprattutto, della sua inibizione verso l'altro sesso, per cui ogni scusa è buona per non avere dei «pensieri bassi».

Laura non esiste, non è né angelicata né niente. È semplicemente irreale. È, per quel che Petrarca ne dice, una «prima della classe» che vanifica se stessa e il proprio tedio per lasciare tutto il posto a lui, al narciso: protagonista, sia pur eternamente contrito, del falso rapporto a due. Egli ha fatto di tutto (adozione di «modelli» cultura-

li dalla poesia provenzale e dal «dolce stil novo»; adozione di «modelli» religiosi dalla tradizione ecclesiastica più eletta – per es., sant'Agostino), perché il sesso di Laura non esistesse. Ha fatto di tutto per creare difficoltà pratiche al loro rapporto (sessuale). Finalmente è riuscito a farla morire, «rimuovendola» addirittura in Cielo. Sul rapporto sessuale, sfumato, oggettivamente, per causa di forza maggiore, il suo narcisismo masochistico si scatena. Non si perita, il Petrarca, a instaurare un rapporto da pari a pari con la Vergine. Egli infatti, fra l'altro, non è assolutamente un credente: se, come dicono tutti gli studiosi, è fuori dal Medioevo (che egli «cita» in forme e in aspirazioni che gli appaiono da antiquariato) ed è ormai in pieno Umanesimo, egli è «storicamente» laico. La Vergine non è che una figura retorica, con cui egli dunque ha sacrilegamente un rapporto puramente letterario.

Il Petrarca è praticamente «illeggibile». Paradossalmente le sue cose più leggibili sono le *Egloghe* in latino. Qui il *pastiche* è finalmente abbastanza interessante. Egli rifà Virgilio in modo assurdo. Per esempio Virgilio stesso vi appare sotto le vesti di un pastorello, l'amore verso il quale – da parte di un pastore che adombra Petrarca – è contrastato dall'amore per un altro pastorello che, a sua volta, adombra Davide (la poesia profana e la poesia sacra). L'amore omosessuale virgiliano è dunque riorganizzato in funzione puramente letteraria. Cosa ci sia sotto questa nuova «rimozione» non lo so. Certo è che Petrarca è decisamente terrorista nella sua eterosessualità: che è divenuta per tutti i secoli futuri l'istituzione dell'eterosessualità. Del resto, in fondo il Petrarca ha scritto il *Canzoniere* proprio per fondare questa norma, e quivi inserirsi fino ad annullarsi totalmente in essa.

Dicevo che anche lo strutturalismo (e aggiungo la stilistica) fanno di Petrarca un contemporaneo. A una let-

tura strutturalistica tutte le affermazioni e le decisioni metalinguistiche del Petrarca appaiono assolutamente «attuali». E la poesia del Petrarca è la poesia più metalinguistica di ogni letteratura, direi. Essa non è che un pensiero messo in pratica su ciò che è la poesia. Certe sue intuizioni superbe, e soprattutto ben dette, prefigurano ogni futura indagine stilistica («stilo oltra l'ingegno non si stende»). Inoltre il problema principe della poesia petrarchesca (su ciò ha limpide parole il Sapegno) è se la struttura del *Canzoniere* sia aperta (cioè frammentaria e lirica) o chiusa (se cioè il *Canzoniere* sia un'opera costruita, «romanzesca»). A rispondere a tale dilemma è appunto lo strutturalismo: il *Canzoniere* è un «tutto solidale», è un «insieme»: non si danno opere aperte! Ma quest'«opera chiusa» immensa che è il *Canzoniere*, è, poi, invece, estremamente piccola, come non poteva non essere se essa da altro non nasce che da un'«ossessione narcisistica» (ma anche su questo il miglior critico di se stesso è il Petrarca: le sue *Rerum vulgarium fragmenta* sono «breve stilla d'infiniti abissi»: cioè una piccola, sublime crestomazia di aforismi, più ancora che di sonetti).

Il «petrarchismo» che ha informato di sé tutta la successiva letteratura italiana per secoli, è in pratica il monolinguismo in cui esso consiste; e che si contrappone al plurilinguismo dantesco. (Tale formula, di importanza decisiva, è dovuta a Gianfranco Contini.) Cosa significa questo? Il Petrarca ha adoperato una lingua esclusivamente letteraria, le poche e scelte parole di un «gergo per poesia». Dante invece ha adoperato tutte le parole possibili di una lingua comunale – diversa per ogni strato sociale e buona per gli usi più diversi: famigliari, commerciali, burocratici, letterari, teologici, politici. Una lingua orale e scritta. Petrarca, dunque, è stato idealistico, Dante realistico. Ma Petrarca – ecco il punto! – ha

realisticamente indovinato quale sarebbe stato il futuro dell'italiano; mentre Dante si è illuso: è rimasto il «padre» di una lingua totale non nata. Per tutti i secoli futuri (escluso l'ultimo) l'italiano sarebbe stato quello del Petrarca: cioè una lingua scritta ed esclusivamente letteraria. Cosa che ha implicato la sconfitta storica della lingua dantesca. Il petrarchismo consiste sostanzialmente in questo.

Mi viene uno scrupolo. Sto improvvisando. E non vorrei che il lettore pensasse che io ho fatto una «stroncatura» del Petrarca! Tutti i suoi vizi psicologici, da me malamente oltre che impietosamente elencati, la sua inattendibilità di poeta religioso, la sua insincerità di poeta politico, a cui va aggiunta, infine, l'abnormità della sua scrittura, che fa del *Canzoniere* qualcosa di addirittura imbarazzante, delineano indubbiamente il Petrarca come un «mostro»: *ma è proprio per questo che egli è un grande poeta!* I petrarchisti si sono sbagliati. Come del resto si sono sbagliati i manzoniani (si veda il bellissimo saggio di Pietro Citati).

Del resto, anche in quanto fondatore della tradizione letteraria italiana – che praticamente consiste nell'uso di una lingua da *élite* colta, strettamente operante dentro l'ambito del potere – nella totale ignoranza di ogni altra possibilità linguistica umana – io non ho recriminazioni da fare. Tale è lo «stile sublime», e che profonde emozioni ci ha dato, con le sue dilatazioni semantiche e le sue sostituzioni del senso col senso del suono!

Come «padre della letteratura» italiana il Petrarca resta anche il fondatore dei «codici artigiani» dello stile. Cioè praticamente il fondatore della «categoria del bello». Quest'ultima categoria è oggi molto svalutata, e di pericolosa frequentazione. A quanto pare, chi ne tiene conto, in qualche modo, è uno spregevole traditore sen-

timentale. Ma i codici di tale categoria sono «artigiani»; e l'artigianato non ha mai potuto prescindere, pur nella pratica più deplorabile – un paio di ciocce, un vaso da notte, una vasca per il letame – da tale categoria. Neanche l'industria però può prescindere. Tra Alfa e Fiat si può disputare tecnicamente, all'infinito, ma senza dimenticare mai affatto la categoria del bello, cui hanno attinto i disegnatori delle concorrenti autovetture. Il petrarchismo non è solo linguistico. Esso si pone – assai più ampiamente – come necessario bisogno di «elezione» formale nella vita umana. In quanto tale è difficile abolirlo, anche se *executives* neo-capitalistici e «Guardie Rosse» cinesi, sono d'accordo nel farlo. Anzi, hanno già cominciato a farlo. Peccato che abbiano dato il via all'abolizione proprio nella letteratura, non essendosi evidentemente accorti che anche un lancia-missili o una bomba al napalm possono essere «belli», fino addirittura al petrarchismo.

Sì, è proprio la *Ginestra* la poesia inaugurale di un intero modo di fare poesia: di un universo stilistico così completo e complesso da avere i suoi sotto-universi gergali talvolta addirittura opposti fra di loro. È, questo che prospetto, uno di quegli avvenimenti storici che si dispongono sopra superfici e lungo direzioni non spaziotemporali ma ideali che le storie delle letterature difficilmente individuano. Territori da extravaganti. Riserve da intuitivi. Che la *Ginestra* prefiguri e includa tutto un modo di far poesia, che non appartiene né alla categoria del plurilinguismo dantesco né a quella del monolinguismo petrarchesco (che, per merito di Gianfranco Contini, sono le sole classificazioni non temporali ma reali, dentro gli schemi delle storie letterarie, i terreni delle quali son tutti inautentici e di comodo), è un tema che meriterebbe un intero ciclo di studi, a cui dedicare una parte di vita. Devolvo a chi è più bravo, preparato e disponibile di me tale inebriante incombenza.

Eppure io già vedo di colpo (come in un'intuizione formale di un libro di creazione) ribollire e dissestarsi tutto un mondo stilistico «fissato» durante un secolo: e affiorare, prendendo consistenza e figura, tutta un'intera falda stilistica lasciata finora nel buio dei luoghi comuni e delle abitudini storiche. Non è una grande falda: non è un petrarchismo (in cui si innesta, fra l'altro, anche il «leopardismo» degli ermetici e in genere del No-

vecento). Non è neanche un dantismo: almeno dal punto di vista quantitativo rilanciato dal realismo (Verga) e più tardi dai vari sperimentalismi (Gadda). È una falda stilistica di scarsa rilevanza dal punto di vista quantitativo. L'aristocraticità della *Ginestra* – pur nel «progressista» Leopardi (si veda, in proposito, un interessante volume di Gian Franco Venè, di alcuni anni fa, *Il capitale e il poeta*) – prevedeva certo anche questa scarsità di proliferazione futura: cioè la scarsità del sentimento civile e rivoluzionario dei letterati italiani. La loro inettitudine all'entusiasmo e all'amarezza, all'illusione e alla rabbia.

Il «grande zio giacomo» – e io aggiungo «il grande autore della ginestra» – è il segno dominante di un libriccino quasi fuori legge, dovuto a un giovane (non a un ragazzo) il cui nome è Attilio Lolini e la cui casa editrice è «Quaderni di *Salvo imprevisiti*». Il titolo è, snobisticamente e insinceramente, *Negativo parziale*, che, almeno dal punto di vista della lingua, non è coerente col testo che segue. Ricorda infatti più certa avanguardia tecnologica, con mentalità da *designer*, che la contestazione «arrabbiata», di cui è un tardo frutto: un'assurda fioritura fuori stagione. Allo «zio giacomo» vanno aggiunti altri nomi: almeno la generazione *beat* americana, da Ginsberg a Ferlinghetti (che sono comunque riferimenti di un'ovvia esegesi); aggiungiamoci anche «guido-gozzano» (malgrado l'autore, magari); e l'«eugenio» che è il madrigalesco poeta negativo del volume: bestia nera in quanto potenzialmente ginestresco, ma, in quanto tale, totalmente mancato. Ci sono anche citazioni di musicisti dodecafonici e una dichiarazione di odio-amore per Gazzelloni.

Il Nostro è dunque un poeta borghese colto, di una buona cultura. Tuttavia ha nausea della cultura, e quanto alla poesia, la disprezza: essa è *strumentum regni*; segno primo di ogni integrazione e tradimento; buffonata. Lui stesso si pone come oggetto di un'autocritica spieta-

ta e globale, in quanto, appunto, buffone «demente» autore di versi. In questi ultimi anni (malgrado la recente, improvvisa e totale tacitazione) si sono letti e sentiti fiumi di parole in proposito. Lolini è proprio l'ultimo. Forse la contestazione ricomincerà; ma per ora intorno a Lolini c'è il più profondo silenzio. Egli arriva in ritardo. Ma è in questo ritardo che si trova la sua sincerità. Egli infatti mente. La sua rabbia è ricostruita, non è diretta, non è di puro intervento. Egli ne fa quasi una maniera, e la inserisce (come abbiamo visto) nella storia letteraria.

Non ideologizza la sua operazione «razionalizzatrice», però. Finge che la sua «rabbia» sia quella solita – irrazionalistica – già ben codificata e solidificata dall'uso. Ma è il ritardo, che poi spia questa finzione. Solo un anno o due fa, questo libro non si sarebbe notato. Ma un anno o due fa, questo libro non sarebbe neanche stato scritto. La Contestazione odiava realmente la cultura (Leopardi e Montale indiscriminatamente compresi); e i teorici e i teologi del Movimento erano veramente (dal punto di vista letterario) degli ignoranti. La loro cultura era soltanto sociologica (in realtà) ed era fatta vivere e resa reale dall'ideologia (mai se ne videro di più sottili e magari anche gesuitiche). Nel libro di Lolini la contestazione alla cultura è forse per la prima volta da parte di un giovane (in Italia) fatta, in questo modo, da un uomo colto. È perciò che parlavo di maniera: perché un uomo colto non può esprimersi che per sua decisione e per sua scelta linguistica nel modo in cui si esprime Lolini: modo di esprimersi che, in superficie, nulla differenzia dagli orribili palinsesti poetici sessantotteschi o dell'epigonismo *beat*. Non solo ci sono i ricatti morali di simili palinsesti, che tendono ad accusare tutto e tutti, in un ghigno rozzo e manicheo, e anche piuttosto vile; ma c'è anche l'ansia, più nobile, di darsi in pasto al perbenismo del lettore, pagando di persona. Lolini confessa (con troppa ossessiva insistenza perché la cosa possa passare per naturale) una propria vita che il let-

tore medio non può non considerare abbietta e quindi scandalizzarsene: infatti non si tratta soltanto (perché in parte lo è) della vita di un poeta *maudit*, che tutto sommato resta un borghese, ma di un «emarginato», di un «misereabile», di un «barbone», di un «marchettaro»: i fatti parlano chiaro. E sono tali da scandalizzare *tutti*. Non solo per se stessi (e ce ne sarebbe, grazie a dio, a sufficienza) ma per l'ideologia che li domina: cioè l'odio per le «magnifiche sorti e progressive» di qualsiasi tipo (sviluppo di destra o progresso di sinistra): il cui registro è un'amarezza che, per quanto manieristica, riesce alla fine a risultare stranamente sincera e a coinvolgere il lettore libero.

Oltre a rare iniziative come questa fiorentina di «Salvo imprevisti», dovuta a Mariella Bettarini e una sua «compagnia picciola», o ai numeri larvali di «Lotta Continua» o a poche altre imprese simili, la Contestazione è finita: e nessuno parla più non solo della Contestazione ma neanche della sua fine. Dove sono scomparsi quelle migliaia e migliaia di giovani che coi loro striscioni e i loro slogans gremivano, solo fino a poco tempo fa, le strade e le piazze della Penisola? Si tratta di un fallimento e di una resa? Eppure questo è proprio il momento in cui quei giovani dovrebbero essere presenti e farsi sentire.

Invece niente. Non per quel che riguarda i piccoli gruppi e le *élites*, ma per quanto riguarda il grande quadro della vita pubblica italiana, essi hanno lasciato in eredità due cose: *a*) la perdita di ogni rispetto umano (che nel loro contesto ideologico si poteva anche giustificare, ma di cui i giovani integrati continuano ora a fare indiscriminatamente uso, nella loro presunzione consumistica, nella maggioranza, e, secondariamente, nella loro tendenza alla criminalità); *b*) alcuni manuali e articoli sulla «guerriglia» urbana messi in pratica poi dai fascisti... Non voglio credere che debba essere proprio finita così: perché in tal caso la nuova generazione (quella dei

fratelli minori dei Contestatori del '68) finirebbe col risultare la più mostruosamente sciocca e odiosa che la storia ricordi: e non ci sarebbe «no» al *referendum* che potesse correggere una tale angosciosa impressione o disumana previsione.

L'ultimo romanzo di Elsa Morante è un poderoso volume di 661 pagine, e il suo «soggetto» è proprio quello che dice il titolo, cioè la Storia. È difficile concepire un progetto più ambizioso di questo: ma si tratta di un'ambizione evidentemente giustificata, se la sola ambizione ingiustificata è quella di scrivere opere limitate e perfette. Illimitatezza e imperfezione sono caratteri della necessità. Illimitato il romanzo della Morante lo è, perché esso indubbiamente trasborda oltre il confine delle 661 pagine, verso immensità di temi, motivi e superfici non verbali. Imperfetto anche lo è. La Morante avrebbe forse dovuto lavorarci ancora un anno o due. Infatti non c'è dubbio che il grosso libro si divide almeno in tre libri magmaticamente fusi tra loro: il primo di questi libri è bellissimo – è straordinariamente bello – basti dire che mi è capitato di leggerlo nel bel mezzo di una rilettura de *I fratelli Karamazov* e che reggeva mirabilmente il confronto! Il secondo libro invece è completamente mancato, non è altro che un ammasso di informazioni sovrapposte disordinatamente, quasi, si direbbe, senza pensarci sopra; il terzo libro è bello, benché molto discontinuo e con molte ricadute nella confusione un po' presuntuosa del libro di mezzo.

Nel primo libro si narra la storia dei padri, visti addirittura come antenati: l'azione è in un «altrove» (la Calabria) che corrisponde alla dislocazione del tempo della

narrazione in un periodo «anteriore», già completamente elaborato e quindi cristallizzato dalla morte. Quivi gli avi vivono circostanze e azioni perfettamente essenziali, poetizzate già dal fatto di appartenere al passato: possono quindi cadere sotto il completo dominio dell'autrice che ha la ventura di essere in vita e di conoscerle. Sia il ramo calabrese (il padre Ramundo) che il ramo ebreo (la madre Almagià), con la loro cerchia, occupano spazi e tempi perfetti. La loro morte non è ideologica, se non in quanto appartenente al mito. Essa consente dunque alla loro vita, finita, di essere totalmente espressa: di essere quella e non altra.

Tutto questo «libro» è un enorme *excursus* che sta tra l'incontro di un soldato tedesco con Ida al quartiere di San Lorenzo nel 1941, e la violenza che egli esercita su di lei: violenza da cui avrà poi la ventura di nascere un figlio bastardo (mentre lui, il ragazzo bavarese, morirà qualche giorno dopo). Potremmo però prostrarre questo libro – stupendo – fino alla nascita del bastardello Useppe, nascita legata agli ansiosi sconfinamenti della mezza ebrea Ida nel ghetto romano.

Il secondo libro va dalla nascita del bastardello, al bombardamento di San Lorenzo, allo sfollamento di Ida e del cucciolo Useppe nella casermetta di Pietralata, alla resistenza anarchico-comunista (alla spagnola), in cui si fa luce il figlio, diciamo così, di primo letto di Ida, Nin-narieddu, insieme con un altro protagonista del libro, Davide Segre, ebreo. (Nella casermetta di Pietralata si ammassano però molti altri personaggi le cui storie danno al racconto un carattere corale, esteriormente neo-realistico.) La guerra finisce, Ida si trasferisce col figlio a Testaccio, dove compare e riscompare l'altro figlio grande, il seduttore (teppista, ex fascista, ex comunista, ex anarchico, borsaro nero rivoluzionario – un po' retrodatato, per la verità, come il suo amico Davide).

L'ultimo libro è il *Libro delle morti*. La guerra è finita,

ma tutti i nostri personaggi muoiono *dopo*. Prima tocca al trionfante, al vivo per definizione, Ninnarieddu; poi a Davide Segre; poi al piccolo Useppe, divenuto epilettico, e infine alla «povera di spirito» Ida. Erano però antecedentemente morti quasi tutti gli altri personaggi minori.

L'insieme del romanzo si configura come un confronto tra la vita e la Storia: tra un capitolo e l'altro del romanzo (concepito ad annali) ci sono infatti brevi inserti che riassumono gli avvenimenti storici oggettivi – con stile da manuale – dal 1941 al 1967. Nel «primo libro» questa è una trovata, diciamo «strutturale», straordinaria. Perché? Perché la vita che si oppone alla Storia è una vita di morti, e quindi una vita non esaltata e strumentalizzata in quanto tale. C'è una *reale* incompatibilità tra essa e la Storia. L'opposizione non può essere dialettica: e quindi non rischia di essere ideologica e velleitaria. Le cose stanno così e basta: il confronto tra la vita dei morti e la Storia produce stupendi effetti allucinatori (come il grande «adagio» della morte della madre di Ida).

Poi questo «effetto» della contrapposizione della vita alla Storia, di colpo si perde e scade. Tale degradazione del testo coincide con la nascita del piccolo Useppe: cioè col formarsi di una vita «esaltata e strumentalizzata in quanto tale». Perché è con Useppe che comincia la lunga celebrazione morantiana della vitalità, dell'innocenza, della *joie de vivre* dei poveri di spirito. Useppe ne è il simbolo: ma anche tutti gli altri personaggi che in questo periodo (della vita e del romanzo) lo circondano, ne sono forme e varianti. Prima di tutti, il fratello maggiore Nino (di cui Useppe si innamorerà perdutamente). Anzi, Nino si presenta come il vessillo della vita vissuta – come dall'eroe di un melodramma – in tutte le sue pieghe, in tutta la sua totalità, in tutta la sua inconsapevolezza, in tutte le sue tentazioni, in tutte le sue miserie (immediatamente e sistematicamente «perdonate» dall'Autrice: che

anzi si premura di glorificarle attraverso una certa ironia evangelica, per cui, delle miserie, anche più miserabili, non c'è che da sorridere). Anche Davide Segre, nella sua torva e ingenua rabbia e degradazione, è un simbolo di questa «vita vivente». E non parliamo poi del carrozzone dei personaggi minori (napoletani o sottoproletari romani, figurarsi; per non parlare, inoltre, degli animali).

In questo interminabile capitolo del romanzo, tutti i personaggi sono declamati, improbabili, irreali: quindi manieristici. Puro manierismo è l'infanzia di Useppe; puro manierismo è la giovinezza di Nino, puro manierismo la grinta di Davide, ecc.

In essi la Morante non «rappresenta» la vita, ma appunto, la celebra: senza tuttavia (a mio parere) aver meditato abbastanza su tale ideologizzazione e di conseguenza sul proprio progetto narrativo. Le «spie» che testimoniano questa approssimatività rappresentativa e stilistica sono molte.

1) La Morante, che accetta la convenzione della «favola», e quindi la necessaria funzionalità di ogni sua parte, non è fatta per gli *excursus* (alla Gadda, per intenderci). Eppure queste due o trecento pagine del libro, sono fatte tutte di *excursus*: in cui manca però, appunto, l'inclinazione e la follia necessaria a rendere tali *excursus* autosufficienti, funzionali di per sé. Essi sono in genere diligenti referti la cui funzione è quella di far trascorrere il tempo della macchina narrativa: un referto riguardante Useppe fa «trascorrere il tempo» concernente Nino, un referto riguardante la famiglia napoletana fa «trascorrere il tempo» riguardante Useppe, e così di seguito. La lunghezza del tempo (necessaria a un romanzo come questo) è sentita come prolissità verbale: e un elementare gioco combinatorio tra varie sotto-storie è sentito come capace di sostituire la «successività» naturalistica: ossia l'unilinearità della storia (privata o pubblica). Questo equivoco fa sì che in realtà permangano e incomba-

no minacciose nel romanzo sia la successività naturalistica che l'unilinearità storica.

2) Tutto ciò è aggravato dal fatto che la Morante non ha saputo o voluto scegliere un personaggio che – in questa parte del libro – le mettesse a disposizione il suo sguardo in modo che i fatti e le cose risultassero «viste da lui».

Ma ogni volta che succede qualcosa, la Morante – che è lei ad amministrare e gestire separatamente tutti i personaggi – si sente in dovere di informarci delle «reazioni» di ciascuno dei presenti a quell'avvenimento. E lo fa con una diligenza che rasenta l'ossessione. Talvolta la meticolosità di tali informazioni è puro arbitrio: non c'è personaggio, casualmente *nominato* – e quindi totalmente fuori dalla storia – che non sia gratificato di un'intera «relazione» che lo riguarda. Per esempio, un certo Giovannino, figlio di una signora presso cui Ida subaffitta una camera. Egli è soltanto *nominato* come assente, in quella casa (si trova in Russia): ma nulla impedisce alla Morante di imporci, qualche tempo dopo, una lunga e circostanziata descrizione della sua morte in Russia, che non riusciamo a capire se sia bella o brutta, tanto poco ci importa di quel personaggio. E così l'amore di una certa ragazzetta per il solito irresistibile Nino: ogni volta che Nino compare, la Morante ci impone un'osservazione sull'amore silenzioso e senza speranza di questa ragazzetta, che non ha nel romanzo sbocco alcuno: e nemmeno un senso che valga per se stesso. Ho dato due esempi, ma potrei darne a dozzine.

3) La Morante è ideologicamente certa che non ci sia altro mezzo linguistico che un certo umorismo per descrivere le imprese dei suoi eroi. Ma poi il linguaggio di tale umorismo è di una elementarità disarmante: esso consiste quasi esclusivamente nell'uso ossessionante dei due avverbi «presentemente» e «attualmente» (per indicare un avvenimento vissuto con grande passione e af-

fettività da parte dei personaggi in una situazione, per contro, molto umile e misera), le allocuzioni «a quanto pare» e, un po' meno frequente, «che io sappia», e gli aggettivi «futile» e «grandioso» (per prendere in giro gli oggetti del suo amore, i suoi eroi).

Il corollario della povertà del contingente di lingua umoristica, è l'approssimazione e la goffaggine della «mimesi» del linguaggio di quegli eroi, romani o napoletani che siano (per non parlare dell'alto-italiano Davide). Il romano parlato di Nino e dei suoi amici ricorda addirittura (la Morante mi perdoni, qui devo essere duro) quello di certi trafiletti di costume del «Messaggero»: mentre il parlato di Davide non ha riscontro in nulla: il ragazzo si presenta come bolognese, in realtà è mantovano, ma parla una specie di veneto. Non c'è tuttavia angolo nell'Alta Italia in cui *cadere* si dica *cader*. Per ogni dove, là, nell'Alta Italia, è *cascare* che ha trionfato eliminando ogni altra forma concorrente. Che Davide dica *cader* è offensivo per il lettore: ma è soprattutto offensivo per lui. Dov'è il così grande amore della Morante per lui, se essa è poi così pigra da non fare il minimo sforzo per ascoltare come parla? Vuol dire che in questo amore c'è qualcosa di precostituito, che impedisce il particolare e il concreto, come fatti irrilevanti, di fronte alle «grandiose» Leggi dell'Amore. D'altra parte il fatto stesso di demolire o almeno sminuire e ridicolizzare, sia pure affettuosamente, tutto ciò che i suoi eroi fanno, significa che essi sono amati in base a ciò che sono, cioè per induzione aprioristica, non in base a ciò che fanno: che è visto, appunto, come irrisorio e vano. Cosa questa che li rende di colpo miserevoli automi di una realtà incompatibile con le loro illusioni. Anche negli apogei della vita e dell'azione, in cui la vita si oppone alla storia proprio in quanto vita – meraviglioso fenomeno da viverli estremisticamente, come fanno appunto gli eroi della Morante, che per questo li ama – tale opposi-

zione è surrettizia. La mortuarietà della vita non può opporsi che nominalmente a una Storia vista per definizione come mortuaria.

4) Tecnicamente la Morante non si è accorta che nei capitoli di questa parte del libro non doveva ripetere, quasi meccanicamente, ciò che viene esposto nei trafiletti informativi tra un capitolo e l'altro. L'incomunicabilità tra capitoli e trafiletti, per essere poetica, doveva essere radicale.

Nell'ultima parte del romanzo, nel *Libro delle morti*, di colpo, con la morte di Ninnarieddu, la vita si libera dalla sua mortuarietà: protagonista diviene la morte, cosa che dà di nuovo una grande vitalità al libro. L'estrema bellezza delle prime 150 pagine non è più raggiunta, perché la contrapposizione della morte alla Storia (produttrice peraltro di morte) è enigmatica, irrelata e pura. Qui invece tale contrapposizione resta ideologica e polemica. È per colpa della Storia (nella fattispecie l'ultima guerra) che i personaggi muoiono: dunque il loro morire ha una funzione preordinata. Ciononostante qui si può dire che le pagine hanno una funzione anche di per sé, al di fuori del loro contesto logico e ideologico. La morte di Ninnarieddu (e soprattutto il ricordo di lui morto nella madre inebetita), la morte di Davide (a parte il delirio in osteria, poco prima), il presagio della morte del piccolo Usepe (l'apparire del «grande male») sono cose molto alte. Qui la Morante – senza che nulla cambi ma continuando imperturbabile il diligente e geniale «ron-ron» della sua scrittura di Manierista Onnisciente – è profondamente ispirata. Si direbbe che anche lei è come il suo Hitler: raggiunge il *climax* solo quando tutti sono morti (vedi del resto, in proposito, *Potere e sopravvivenza* di Elias Canetti, Adelphi).

Il grande romanzo della Morante è il complesso pro-

dotto che doveva per forza essere, come dicevo, gigantesco e sproporzionato, di un'ansia espressiva abnorme. Vi confluiscono infatti almeno tre fonti identificabili d'ispirazione: 1) L'esperienza autobiografica, 2) L'ideologia reale, 3) L'ideologia «decisa».

1) Quale filologo che ha reperito documenti e ha raccolto testimonianze scritte o orali (non in quanto amico della Morante!) so per certo che tutta la prima parte del romanzo – al di fuori delle esperienze intellettuali che sono anch'esse infine autobiografiche – è dominata dall'elemento autobiografico del terrore della mezza ebraica all'inizio delle persecuzioni razziali. Tale atroce esperienza autobiografica è dalla Morante imparzialmente suddivisa tra la madre di Ida e Ida. Idea straordinariamente poetica. Infatti nessuno dei due personaggi è poi autobiografico: l'una vivendo miticamente la prima parte della tragedia, e l'altra la seconda parte, sono gli unici personaggi davvero oggettivi dell'intero libro. Essi hanno la profondità – l'estrema precisione e l'estrema imprecisione – delle persone viventi.

Assai poetica è poi l'intuizione del personaggio di Ida, una povera di spirito incapace di guardare una sola volta nella vita in faccia la realtà, eppure così piena di grazia, non mai manieristica. Il manierismo la Morante lo usa coi maschi e gli animali, ma con il suo personaggio Ida la Morante non è mai stata neanche per un attimo insincera. E Ida è anche il personaggio preso meno (affettuosamente) in giro: essa è infatti del tutto priva di illusioni e piena, in compenso, di terrori. Dunque non c'è niente in lei su cui sorridere. Non si può scherzare su una mortuarietà reale. E sarà proprio Ida il personaggio «altro» che vivrà le più recenti e sempre atroci esperienze autobiografiche della Morante. Anche tali esperienze vissute in realtà (come le ricerche filologiche informano) in un'unica persona, nel romanzo sono distribuite fra tre persone: la morte con le sue riapparizioni tocca in sorte

a Ninnarieddu; l'epilessia, o «grande male» a Useppe e infine la droga a Davide.

È specialmente Ninnarieddu che lucra di tale attribuzione. Fino a quel punto egli era stato un personaggio falso, tutto costruito aprioristicamente e arbitrariamente. Nulla di ciò che egli dice o fa è attendibile. Come abbiamo visto, l'Autrice è informata di tutto: ci dà notizie dei personaggi minori e minimi – anche quando sono già fuori dalla storia, in un loro remotissimo mondo autonomo; addirittura, la Morante ci dà notizie su personaggi solo *nominati*. Ma, poiché per Ninnarieddu la Morante aveva bisogno della figura del classico amato, che fugge, compare, è eternamente altrove, per la disperazione dell'amante (il frate Useppe), ebbene, la Morante ci dice sempre che Ninnarieddu, appunto, fugge, compare, sta altrove, non si fa più vivo ecc. Dove vada e cosa faccia non si sa.

Ma qual è la logica che lega l'abbondanza di informazioni, inutili e irrachieste, su un qualsiasi personaggio appena nominato e puramente parentetico e la totale mancanza di ogni informazione su un personaggio come Ninnarieddu che ci sta, invece, molto a cuore? È la libertà dell'artista, si dirà: il suo diritto a infrangere la sua propria logica. Ebbene sì. Ma ciò non toglie che tali infrazioni siano estremamente goffe, e che quindi Ninnarieddu risulti un personaggio «scollato» (come Moravia dice per Madame Bovary). Ma ecco che, dal momento in cui muore e diviene un ricordo, Ninnarieddu è stupendamente reale.

2) L'«ideologia reale» di un autore è sempre «dedotta»: il che significa che l'individuare ed esprimerla, dipende dall'intelligenza del deduttore. Non pretendo, quindi, di poterla qui delineare in tutta la sua oggettività o almeno nella sua configurabilità. Fra l'altro, ogni ideologia reale è, per sua natura, illimitata e indefinibile, per-

ché abbraccia tutto il possibile. Mi limito ad afferrarne qualche carattere.

Prima di tutto, appunto, la sua illimitatezza, che corrisponde a quella totalità che è la persona di Elsa Morante: totalità che si pone in un rapporto interpretativo completo col mondo. È da questa illimitatezza che deriva l'illimitatezza reale del libro, il suo sfumare verso superfici «altre», non verbali. Ed è questa illimitatezza che vanifica la convenzione della «favola» (dalla Morante ostinatamente adottata e applicata): infatti la «favola» è per sua costituzione «chiusa», e non si può «chiudere» in nessun modo un'ideologia illimitata. Tale ideologia è quella che per conto suo produce le parti sincere e «belle» del libro (la prima parte, il personaggio di Ida, la parte finale, anche se non tutta). Non solo: ma essa presiede anche alle due o trecento pagine manierate e «brutte» del libro: infatti non c'è una sola di tali pagine che, estrapolata, non abbia qualcosa di reale, sempre. Per esempio, ognuno dei «referti» inseriti per pura volontà d'autrice, quasi come zeppe, nel racconto, e che nel contesto appaiono insopportabili, in se stessi, invece, risultano quasi sempre forniti di vitalità e realtà.

Il nucleo parlabile dell'«ideologia reale» della Morante consiste nella morte vista come fenomeno che riduce a scherzo la vita: ma a uno scherzo bellissimo, struggente, degno di essere vissuto, anche nelle sue inevitabili brutture. Ciò è accaduto agli avi, che sono già morti, e accade a coloro che muoiono fisicamente. Una stupenda, funeraria musica mozartiana accompagna gli atti della vita di costoro. Il fatto che muoiano non riaccende in chi resta l'atroce sentimento della sopravvivenza: al contrario, riaccende in lui la pietà, o, meglio, il vero e proprio amore per i morti, sentiti come i *veri* fratelli. L'autrice (che, appunto, sopravvive) non prova il piacere del tiranno (Hitler) che si realizza solo attraverso la serie infinita delle morti altrui; ma prova la serena pena di chi

vede confermato ciò che impietosamente sa: è il medico Hachiya, sopravvissuto, che gira per Hiròshima a guardare i luoghi dei morti e a pregare (cfr. ancora il citato *Potere e sopravvivenza*).

3) È l'«ideologia decisa» tuttavia che, ritagliando l'immenso tessuto dell'«ideologia reale» – oppure, meglio, restringendola e volgarizzandola – produce la struttura del libro: ossia i due schemi dell'abnorme ma canonica dilatazione narrativa e della contrapposizione tra vita e Storia. È essa dunque che rende parlabile l'imparlabile, sia pure attraverso pazienti circonlocuzioni. Veniamo così *esplicitamente* a sapere, nel corso della lunga lettura, che la vita, proprio la vita – come vitalità prorompente, ingenuità, dedizione totale alla illusione, corporeità – è il «Bene», mentre la Storia, in quanto produttrice di morte, è il «Male». È un'idea come un'altra. Giusta, fin troppo giusta.

La Morante, però, corregge questa idea elementare, e evidentemente insostenibile (come si può separare la Storia del Potere dalla Storia di chi subisce la violenza di tale Potere, oppure se ne estranea?), di un supporto filosofico-politico. La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da san Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica: nessun mistico vi si riconoscerebbe, ma neanche nessun anarchico. Il *pastiche* è unicamente morantiano. Tale affascinante ideologia personale rivela però un'estrema debolezza e fragilità nel momento in cui viene tradotta in termini di romanzo popolare, applicata, volgarizzata. Benché mascherata con un certo umorismo, essa stride puerilmente nel testo narrativo; mentre «messa nella bocca» dei personaggi diviene totalmente afasica. È chiaro che essa, per valere – come realmente vale – ha bisogno di un'assoluta aristocraticità, di una assoluta illeggibilità. E infatti non per nulla il suo alto valore si ma-

nifesta in pieno nel precedente libro della Morante (*Il mondo salvato dai ragazzini*) che è un libro di versi, cui invano il registro gnomico, e, ancora, favolistico, tentano di attribuire leggibilità. Nel momento in cui tale ideologia viene trasformata in un «tema» di romanzo popolare – per definizione voluminoso, carico di fatti e informazioni, facile, rotondo e chiuso – essa perde ogni credibilità: diviene un fragile pretesto che finisce col derealizzare la sproporzionata macchina narrativa che ha preteso di mettere in moto.

Carolus L. Cergoly,
Inter pocula, poesie segrete triestine

Se si guarda il poeta dialettale come fenomeno di un rapporto tra classe dominante e classe subalterna, i modi di essere «poeta dialettale» risultano pressoché infiniti (rinvio il lettore ai miei due precedenti articoli sul libro *Letteratura e classi subalterne* di Ferdinando Camon, su una antologia di poesie cinesi del «Grande Balzo in avanti» a cura di Anna Bujatti, e sul romanzo *Zàgara arance e limoni* di Pasquale Sciortino). Nel caso che ho oggi sul tavolo del laboratorio (cioè un misterioso libretto di Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine*, in una edizione che pare fuori commercio), il modo di essere «poeta dialettale» scelto dall'autore, è ancora un modo nuovo rispetto a tutti quelli che io possa aver sperimentato nella mia ormai lunga frequentazione di testi dialettali.

Carolus L. Cergoly infatti adopera il dialetto triestino come se esso non fosse affatto lo strumento comunicativo usato dalle classi subalterne, cioè dalla piccola e infima borghesia e dal popolo. Si sa che Trieste – come Venezia, e come del resto gran parte delle città venete – fa gran uso del proprio dialetto, che è abitualmente la lingua parlata anche dall'alta borghesia (e un tempo dalla nobiltà). Ebbene, è evidente che Cergoly usa il triestino come una qualsiasi persona colta e ricca di Trieste all'interno del proprio mondo classista. Ma il suo modo di usare sulla pagina il triestino è poi perfettamente uguale a quello in cui egli usa il triestino parlando: lo scrive cioè

da persona colta e ricca, esattamente come lo parla. Ciò sembrerebbe ovvio, e invece non lo è. Perché chiunque abbia una certa esperienza di testi dialettali, sa che il poeta parlante, nell'atto in cui si fa scrivente, cambia registro, e trasforma sempre il dialetto in una mimesi più o meno esplicita e significativa del dialetto così come è parlato dalle classi subalterne. Anzi, il poeta (uomo colto, appartenente alla classe superiore), tende a degradarsi socialmente, per farsi poeta di una collettività povera mitizzata, autopromuovendosi a suo interprete, e quindi automitizzandosi. Ed è questo che appunto Carolus Cergoly non fa.

Pare non aver nessuna importanza per lui il fatto che il suo triestino sia *anche* parlato dalle classi subalterne, con cui egli ha dei rapporti quotidiani, che restano tali. Ciò che importa per lui è che il suo triestino sia parlato da lui e dal suo destinatario, pensato come una persona della sua stessa classe sociale e della sua stessa cultura. Meglio se addirittura raffinato come lui. Del triestino come lingua parlata dalle classi subalterne c'è solo qualche citazione, fatta per civetteria, cioè per aggiungere alla sua propria vivacità linguistica una vivacità mimata dalla gente del popolo. In tutto non più di una dozzina di casi nell'intero volumetto. Citazioni sono anche certe vivacità del triestino corrente, diciamo piccolo-borghese. I casi, in tal senso, sono assai più numerosi: infatti il Cergoly gioca a fare *anche* il piccolo-borghese.

Il lettore, insomma, avrà già capito che si tratta di un poeta tremendamente aristocratico: appartato, geloso della propria solitudine, bizzarro, praticamente teso solo a sfuggire a qualsiasi definizione. Il centro del mondo è lui. E il suo mondo non è Trieste. È proprio il mondo; anche se riducibile, geograficamente, a quel pezzo di mondo che ha lucrato della civiltà «mitteleuropea» e può consentirsi nostalgie asburgiche. Nel suo egocentrismo Cergoly può consentirsi di gettare addirittura uno

sguardo «neutrale» agli opposti schieramenti politici della guerra del '15-18 (egli, come ci confessa – è strano! – in una sua breve poesia è del 1908: la Prima guerra mondiale fa parte dei suoi ricordi infantili; ma le poesie su tali ricordi le ha scritte evidentemente da adulto, eludendo sacrilegamente ogni forma d'irredentismo, anche mimata).

La coincidenza di se stesso col mondo, permette a Cergoly un plurilinguismo tanto naturale quanto voluto. Egli parla contemporaneamente quattro lingue: il triestino, prima di tutto, poi l'italiano, poi il tedesco (che si pone, quasi ammiccando, come prioritario rispetto all'italiano) e infine lo slavo. Ma queste quattro lingue, nell'egocentrismo palazzeschi del Cergoly, si giustappongono l'una all'altra quasi le loro parole fossero dei fossili o dei termini magici (appunto infantili). Il plurilinguismo di Cergoly è dunque meccanico e araldico: non c'è amalgama tra le quattro lingue e non c'è dunque magma nella poesia che nasce dalla loro mescolanza. Triestino e tedesco (o triestino e italiano, ecc.) sono come olio e aceto. Ma una sorta di incanto, un po' diabolico, è comunque raggiunto.

Ogni incastro linguistico tra lingue diverse è una dichiarazione di squisitezza storica: di una condizione privilegiata. Accanto alla civetteria, in tale operazione, c'è anche una profonda sincerità. Cergoly ha scelto un modo assai difficile di essere squisito. Egli gioca alla poesia ininterrotta. Rinuncia quindi ai risultati oggettivi, oggettuali. Il lettore deve seguirlo nel suo fluire: nella sua navigazione da anguilla. Benché gli incontri e le ierofanie di tale itinerario si ripetano ossessivamente (amori con ragazze semplici, quasi ancillari; oppure con ragazze avanzate e colte, ma per questo prese un po' in giro; ritorni di stati d'animo, per lo più leggeri, da pittore post-impressionista; apparizioni di situazioni politiche quasi da sogno o da diario), tuttavia c'è nel poemetto ininterrotto di Cergoly una certa ansia di integrazione roman-

zesca. Per esempio, le poesie più belle sono indubbiamente quelle dedicate alle ragazze, con erotismo da antologia palatina, resa artificialmente un po' becera: ebbene, ognuna di queste poesie è la situazione di un racconto, anche quando la loro brevità è quasi quella dell'*haikai*, o quella della Saffo «popolare» giunta a noi attraverso il lungo ciclo della «canzoncina d'amore» (i mozarabi, i trovatori, i facitori romantici di *Lieder*).

Non c'è dubbio che Cergoly ricorda Svevo: ma più che Svevo il fratello minore di Svevo, che non si è espresso, che è rimasto un poeta contratto, rattrappito, in potenza, e di cui solo qualche pagina del diario raggiunge la luce dell'espressione, che lo rade appena. Pare che Cergoly abbia voluto fare artificialmente, con operazione diabolica, ciò che il fratello di Svevo ha fatto casualmente: arrivare appunto appena oltre la soglia dell'espressione, in modo da conservare, a proposito del proprio Io, tutto il mistero possibile. Anche le aureole di nomi con cui Cergoly ama ornare le sue poesie, sembrano fatte per rimandare alla cultura – una cultura nominalistica – anziché all'espressione: e sono nomi prestigiosi, di una cultura insieme risaputa (se riferita a Trieste) e preziosa. Lo stesso dicasi dei toponimi. Grazie a questo potere di agire che hanno i nomi di persone e di luoghi «cosmopoliti» che Cergoly usa con finta ingenuità, egli raggiunge il suo scopo supremo: quello di essere ubiquo.

Sembra strano, ma in una poesia così narcisisticamente erotica, così giocata e fatta *à la manière de...* ecc. le cose più belle sono i momenti in cui Cergoly parla di altri: dei suoi famigliari, che hanno trascorso una vita in un anteriore periodo storico miticamente asburgico, o della borghesia ebraica sterminata dai nazisti (si veda l'ultima sezione del libro: *Le clandestine*). In queste poesie «oggettive» – in cui, benché finta, la serietà prende il sopravvento sulla leggerezza scelta dal poeta come ideolo-

gia e modo di vivere – il plurilinguismo si fa funzionale; in certe parole («Baalaboth», cioè la borghesia israeliana, o «Risiera» un forno crematorio nazista presso Trieste, ecc.), si sente stridor di denti, oltre che di lingua.

Mircea Eliade, *Mito e realtà*
Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza*

Mito e realtà di Mircea Eliade non è un grande libro; neanche un grande libro di divulgazione. C'è in esso qualcosa di grigio, di elementare e di fanatico che ne limita il fascino. Non è raro che uno storico delle religioni sia anche un uomo religioso o «che ama la religione»; non è raro che chi si occupa dei miti ne rimanga sedotto. È significativo (Mircea Eliade lo accenna) che i nazionalismi della borghesia ottocentesca si siano fondati su una esaltata ricerca delle origini, e, nella fattispecie, dei miti originari. I ricercatori «scientifici» di tali miti non potevano dunque essere che dalla parte dei miti; non potevano che contribuire – volontariamente o involontariamente – alla istituzione della nazionalità e del nazionalismo. Il caso limite è il nazismo, con la sua «scienza servile».

Mircea Eliade non prende posizione con la necessaria violenza contro tale caso limite. Vero è che la sua scrittura è quella imperturbabile dello scienziato. Ma qui l'imperturbabilità è un po' sospetta. E c'è di peggio: Mircea Eliade, usando la stessa scrittura imparziale, presenta il marxismo come uno dei tanti fenomeni del *revival* ottocentesco e «scientifico» degli antichi miti escatologici e soteriologici, con la loro idea di «cessazione della storia» alla fine della lotta vittoriosa del bene (il proletariato) contro il male (il capitale). E c'è di peggio ancora. Mircea Eliade non presenta col dovuto coraggio e la dovuta chiarezza il cristianesimo come una delle

tante religioni del mondo, con gli annessi «mitologemi», i più comuni e usuali: il Dio primo, o *otiosus*, che incarica un «messaggero», o «figlio» dei rapporti col mondo; la fecondazione della vergine; il sacrificio espiatorio; la discesa agli inferi e la resurrezione, ecc. ecc. ecc. Azioni mitiche che si ripetono pressoché identiche in tutte le religioni storiche, cioè contadine (che peraltro conservano sempre in sé alcuni nuclei centrali, o «mitologemi» primi, delle religioni preistoriche, quelle dei Raccoglitori o dei primi rozzi Seminatori, i Seminatori di tuberì).

Non c'è oggettivamente alcun salto di qualità tra i «mitologemi» del cristianesimo e quelli di ogni altra religione contadina. O meglio ciò che differenzia il cristianesimo dalle altre religioni è l'accettazione della storia e della sua unilinearità. Insomma, ciò che il cristianesimo ha di originale è Cristo. Il quale non opera in un tempo mitico o liturgico, ma in un tempo storico. È quasi *malgré soi* che egli si ripropone poi – naturalmente – come eroe da riattualizzare attraverso le cerimonie religiose, da imitare rivivendone la realtà ecc. ecc. Insomma, dopo aver accettato la storia, egli viene rimitizzato, e riassorbito nelle abitudini delle vecchie religioni contadine, che puntano più sul suo sacrificio cruento e sulla sua resurrezione, che sulla sua predicazione. Esse infatti hanno e hanno sempre avuto bisogno di un modello assiologico della fecondazione e della rinascita stagionale delle messi. La loro – per usare la formula celebre dello stesso Eliade – è la religione dell'«eterno ritorno».

Mircea Eliade – che è un professore universitario; ora insegna a Chicago – è intimidito di fronte alla perentorietà della sua stessa ricerca, che «livella» il cristianesimo, non lo privilegia. Al contrario di Norman O. Brown, per esempio (cfr. *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, 1969), il quale manipola e predispone tutta la materia studiata da Eliade al solo scopo di giungere al cristianesimo protestante,

privilegiandolo come prodotto di una millenaria evoluzione religiosa.

Malgrado tutto, però, il volumetto di Eliade – come tutti gli altri suoi – va letto se non altro da chi voglia conoscere realmente cos'è o cos'è stata una classe popolare in Europa. In via indiretta, naturalmente. Eliade non si occupa specificamente del problema. Ma il lettore può farlo. Il conoscere la religione di una gente, non solo per ciò che essa è, ma per ciò che essa è stata, e per ciò che essa è divenuta sovrapponendosi a religioni precedenti, e assimilandole, secondo una stratificazione che non è sincronica con le fasi storiche della storia ufficiale (anche se magari intesa come storia della lotta di classe), è assolutamente necessario per capire il «comportamento» contemporaneo di un individuo in una nazione del Terzo Mondo, in una tribù dell'Africa Nera ecc. Ma è altrettanto necessario per capire il reale senso del comportamento delle classi subalterne del mondo occidentale: naturalmente con speciale riferimento alle classi subalterne contadine e sottoproletarie delle zone più arretrate (il che per l'Italia significa tutto il Centro-Sud).

Prendo uno dei tanti esempi che potrei dare: una femminista che voglia fare un'inchiesta di assoluta attualità, mettiamo, in un paese africano, non può non sapere che in tutte le religioni arcaiche (e non solo africane) l'iniziazione è puramente maschile. Ciò non sarebbe nulla se tale iniziazione, presentandosi quasi regolarmente come un *regressus ad uterum*, non rappresentasse la seconda nascita, ossia la vera nascita (con tutte le sue conseguenze culturali e sociali). Dunque, in un paese dove la religione sia una religione arcaica (oppure da poco soppiantata da un cristianesimo comunque arcaicizzato) la donna non è mai realmente nata. E ciò vale in parte per quelle regioni più arretrate dell'Europa sud-orientale (compresa l'Italia) in cui il cristianesimo, religione della classe dominante, è stato riassorbito da

religioni contadine di carattere arcaico (tutte presupponenti un'iniziazione puramente maschile).

Tutto ciò vale anche per chi volesse fare un confronto «attualistico» tra ciò che era il mondo contadino fino a solo pochi anni fa (per esempio in Italia) e ciò che è adesso. Oggi l'iniziazione è scomparsa (anche quella falsamente popolare della Comunione e della Cresima, riti svuotati completamente di valore). Non si comprende abbastanza che cosa significhi per un ragazzo italiano del 1974 non essere «iniziato», se non si sa quale infinità di forme e quale infinità di valori abbiano costituito le varie «iniziazioni» da circa diecimila anni a questa parte.

Ho preso un esempio molto significativo per un lettore italiano in questo momento. Ma gli esempi che avrei potuto prendere, più pertinenti il libro stesso di Eliade, sono infiniti. Il discorso di Eliade – sia pur schematico ed elementare – apre territori nuovi alla conoscenza del mondo di un lettore italiano. Lo so, perché nei miei urti polemici e nelle mie discussioni con gli stessi miei colleghi letterati, viene sempre fuori che essi sono sistematicamente privi di nozioni etnologiche e antropologiche (che io possiedo, né da professionista né da dilettante, ma da semplice lettore, che ha scelto *pour cause* tali letture). L'allargamento del territorio conoscitivo (che implica il confronto diretto con altri modi di essere e di pensare: quelli dei popoli arcaici, che, sia cronologicamente che idealmente, sono contemporanei a noi, perché è chiaro che niente in noi va distrutto e tutto coesiste) è inebriante. Al limite è una esperienza (come Mircea Eliade nota) anti-hegeliana. Ma è un'esperienza che va vissuta, con tutti i suoi rischi.

Elias Canetti come Mircea Eliade è anche romanziere. Ma mentre Eliade, nella sua materia – storia delle religioni – è specialista, Canetti, nella sua materia – che non saprei ben dire qual è – resta romanziere. Il suo ultimo volume *Potere e sopravvivenza* si presenta un po'

come un'appendice a *Massa e potere* (Rizzoli, 1972): ma è soprattutto la meditazione di un romanziere che ha avuto una grande trovata saggistica. Per vivere come realmente vuole, il tiranno deve sopravvivere, e quindi far morire gli altri. È nella propria sopravvivenza che egli misura il valore della propria vita. E più sono i morti a cui egli sopravvive, più egli vive. L'esempio «plastico» di tutto ciò è nel progetto dell'Arco di Trionfo che Hitler aveva pensato di farsi costruire (naturalmente smisurato: il più grande del mondo): in tale arco dovevano essere scolpiti i nomi di tutti i morti della Grande Guerra: 1.800.000. Su tale enorme stele funeraria Hitler avrebbe potuto inebriarsi di vita. Ma noi tutti siamo un po' Hitler, perché nell'atto in cui ci accorgiamo di essere «sopravviventi» si coagula e si intensifica in noi un sentimento di vitalità. Il desiderio di solitudine (che noi tutti possiamo nutrire) è il sentimento tirannico di chi sopravvive. Gli stiliti erano degli Hitler incapaci di uccidere.

Il culto dei morti è una terapia contro tale nostra infame soddisfazione di essere restati al mondo. Le religioni fondate sopra il culto dei morti sono dunque le più nobili. Il dottor Hachiya, sopravvissuto a Hiròshima, si salva dalla follia attraverso l'applicazione del culto ufficiale dei morti, che egli rivive con speciale forza e autenticità. Vaga ogni giorno per le rovine di Hiròshima, cercando di ricordare con la maggior vivezza possibile i morti che egli ha conosciuto da vivi: certo, rimane un uomo di destra, in un Paese che non conosce opposizione. Ma non è per niente ufficiale o clericale. La religione imperiale non è solo una religione popolare viva: è anche estremamente raffinata. I morti rivisti nei loro dettagli più concreti e creaturali, sono *quei* morti, come nella rievocazione di un artista (più che in quella di un sacerdote). La demitizzazione – come direbbe Eliade – è completa, e assomiglia a quella greca durante

il periodo platonico e razionalistico. Canetti ci lascia sospesi su questa situazione.

Pare che anche per lui (come, più rozzamente per Eliade) la storiografia sia pura illusione: non esistendo successività e unilinearità storica e il tempo dunque essendo solo mitico.

Danilo Dolci, *Non esiste il silenzio*

Non so bene cosa abbia voluto intendere Danilo Dolci, intitolando questo suo ultimo libretto (ultimo in ordine di pubblicazione, non di «creazione», che le conversazioni riportate risalgono al 1961-62) *Non esiste il silenzio*. C'è evidentemente una connotazione di entusiasmo associativo e democratico (una democrazia dal basso, una democrazia ateniese, una democrazia assembleare, «ecclesiale»); e c'è evidentemente anche una connotazione estetico-simbolica (non bisogna dimenticare che culturalmente Danilo Dolci viene dall'ermetismo). Ma spero che a Danilo Dolci non sia sfuggito il senso più profondo di questo suo titolo: cioè che «anche il silenzio è linguaggio», che «anche ciò che non si dice è parola». «Non meravigliatevi che io conosco tutte le lingue, perché io conosco ciò che gli uomini non dicono» (Apollonio di Tiana); e «Chi ha occhi per vedere e orecchi per sentire può convincersi che nessun uomo mortale può mantenere un segreto. Se le sue labbra sono silenziose, chiacchiera con la punta delle dita: il tradimento trasuda da ogni suo poro» (Sigmund Freud).

Se però a Danilo Dolci non è sfuggito questo senso profondo del suo titolo (all'apparenza formalistico e un poco spiritualistico), egli non ci ha certo aiutati poi a decifrare il difficile linguaggio del silenzio, ossia del non detto volontariamente e del non detto involontariamente. Freud parla di una «chiacchiera delle dita». Ebbene,

probabilmente Danilo Dolci avrebbe fatto bene a descriverci, almeno un poco, la «chiacchiera delle dita» dei suoi contadini, porcari, pastori di Partinico: cioè il loro aspetto fisico, il loro corpo, la loro mimica, che sono tutti «linguaggi» facenti parte del grande linguaggio del comportamento, o, appunto, del silenzio.

Invece Danilo Dolci non ci dà alcuna indicazione. Egli si è limitato a far stampare le registrazioni dei dibattiti orali tra lui e i suoi amici «poveri» del quartiere delle Spine Sante, quasi che la riproduzione per scritto di ciò che era stato detto fosse tanto più scientifica quanto più laconica; e quasi che le eventuali didascalie di carattere descrittivo fossero qualcosa di superfluo; cioè violenze esercitate dall'autore (lui, Danilo Dolci) sulla originaria purezza del parlato dei suoi interlocutori.

La mancanza di didascalie rende tuttavia questo libro ciò che in realtà forse voleva essere: un terribile rebus, un girone infernale, in cui il lettore, ostinato, si dibatte disperatamente per capire qualcosa al di là di un discorso che è mera ecolalia quasi sempre (se si eccettuano i rari momenti misteriosamente lirici che ha il popolo quando parla). Infatti, nelle assemblee alle Spine Sante, i presenti tendono a esprimersi attraverso i luoghi comuni di un linguaggio in qualche modo «eletto», rispetto al loro vero linguaggio quotidiano, quello di quando sono soli, o pensano. Tale elezione è un po' dovuta all'ufficialità del «luogo» (l'assemblea) in cui sono chiamati sia pur democraticamente e molto alla buona a parlare: un certo paternalismo e una certa tecnica maieutica da parte di Danilo Dolci erano inevitabili. Inoltre c'era la presenza, evidentemente inibitoria, del «registratore». Ma la timidezza che si fa selezionatrice e restrittiva del linguaggio non è tanto dovuta, per la verità, alla presenza di Danilo Dolci e del microfono, quanto proprio al carattere pubblico e civile del dibattito. Per cui si ha intanto, subito, una scelta linguistica preliminare e fonda-

mentale: la scelta del «linguaggio dei vecchi». E si sa (c'è una pagina del libro, fra l'altro, dedicata a questo) che i vecchi in Sicilia, almeno fino al 1961-62 avevano una reale autorità: ed erano essi che sapevano ciò che è «giusto» e che è «esatto». Dunque queste conversazioni sono fatte, prima di tutto, col linguaggio dei senatori, e quindi attraverso una serie di luoghi comuni popolari, che si aggiungono ai luoghi comuni discesi allo strato popolare dalla cultura della classe dominante (attraverso la scuola, la burocrazia, la polizia ecc.).

Tutto il libro di Danilo Dolci – le 6 *Conversazioni a Spine Sante*, più i 9 dibattiti del *Seminario al Borgo di Trappeto* – sono un vespaio di luoghi comuni, un intrico di autodifese, una bolgia di sospensioni del senso. Infuria, ripeto, l'ecolalia. Ma: «*Verbum infans*» o «*Dei dialectus soloecismus!*». Il lettore perciò non si arrende di fronte a tanta cattiva volontà: vuole conoscere il segreto che i «parlanti» di questi dibattiti cercano disperatamente di nascondere. È con sollievo che essi accettano le provvisorie conclusioni del moderatore: conclusioni per solito oneste, modeste. È vero che attraverso queste conclusioni viene additata loro la grande via del futuro; del futuro di una democrazia conquistata dal basso; e non è detto che essi non ci credano, e sinceramente. Tuttavia si sente (o lo sente almeno un lettore che, come Apollonio di Tiana, conosca «ciò che gli uomini non dicono») che c'è in essi una profonda tenace riserva mentale: l'intuito pessimistico che il futuro non sarà quello che nell'assemblea si vuole, sia pure accontentandosi di strappare tale futuro alle mani dei padroni pezzettino per pezzettino.

Invano Danilo Dolci li invita a discutere, a dire le loro opinioni, a essere sinceri; egli non fa altro che invitare a parlare delle sfingi. Le quali magari parlano, e con una certa buona volontà, ma i loro enigmi non sono che ostinate ripetizioni di misere verità rivelate. Il loro responso

resta segreto. Danilo Dolci si accontenta di quel poco che riesce a strappar loro: che consiste quasi sempre in una sia pur prudente affermazione contraria o critica all'autorità della tradizione popolare «mafiosa». Ma è la «mafia» allora il loro segreto, quello tenuto in cuore, e che va decifrato attraverso ciò che essi non dicono? Siamo ancora a questo punto? Evidentemente sì: ma bisogna tuttavia, in tal caso, allargare il concetto di «mafia» a concetto di «cultura popolare della Sicilia occidentale», e aggregare al tema centrale della «mafia» una infinità di residui culturali stratificati, sia nell'accettarla, sia (in rari casi e timidamente) nel condannarla: tra queste stratificazioni va annoverato anche il cattolicesimo, cioè la religione dell'ultima classe dominante in ordine di tempo, quella spagnola e borbonica: una religione sostanzialmente «rigettata», e assimilata solo a patto ch'essa assumesse connotazioni, schemi, ordini morali codificati nella stratificazione precedente.

Si veda in proposito il delirante dibattito sul problema del «battesimo»: «La mia risposta è che Dio si è... come si chiama, Cristo, si è battezzato a trentatré anni sul fiume Giordano, giusto?»; «Ma siccome noi siamo nati cristiani e in tutto il mondo esiste soltanto un papa di essere veramente cristiano, (il battesimo) è necessario. Anzi (il bambino) appena nato si guadagna un'indulgenza. Dopo che crescono, dopo i sei mesi non ci sono più indulgenze, e a carico della madre ci sono i peccati»; «E non essendo stati battezzati si va all'Olimpo» ecc. Alla fine della discussione, si alza una voce di scherno: «È chiusa la vendita!».

Negli anni in cui tali conversazioni sono avvenute la prospettiva storica ed economica era totalmente diversa da quella di oggi: aveva ancora senso la speranza di un «progresso», non si parlava di «sviluppo»: la speranza del progresso era fondata soprattutto sulla possibilità di una egemonia culturale delle sinistre, ma anche sulla

buona volontà dei cattolici giovannei e infine su ciò che si sapeva in Europa del pacifismo, della non-violenza, della nuova sinistra americana. E tutto ciò implicava la certezza assoluta che il cambiamento della società sarebbe cominciato dal basso, e ivi sarebbe stato sostanzialmente deciso. Pochi anni dopo è cominciato lo «sviluppo» economico; la mafia, con nuovi caratteri di tipo gangsteristico americano, è diventata più forte non solo in Sicilia ma nello Stato; è cominciata una folle emigrazione dei giovani nel Nord; sono cominciati a piovere i miseri «beni di consumo». Ogni illusione possibile di quegli anni è stata spazzata via spietatamente, non ne è rimasto più nulla.

A Spine Sante è stato conservato inutilmente un antico segreto, e una nuova stratificazione, stavolta di carattere evangelico-democratico, si è sovrapposta alle altre. Le decisioni sul destino di quel piccolo popolo di Partinico sono prese sempre più da lontano e dall'alto: i giovani emigrati, ritornando, si fanno tramite «vitale» di questa nuova volontà del potere, che è per definizione distruttrice di ogni eventuale iniziativa dal basso, umile e paziente, con una violenza che nessun regime «autoritario» precedente aveva mai conosciuto.

Freud, com'è noto, non amava molto Dostoevskij. Le ragioni che Freud adduce per giustificare la sua scarsa ammirazione sono convenzionali e di «buon senso» («sintomo» chiaro, dunque). Ad ogni modo Freud ha scritto un saggio sul «parricidio» in Dostoevskij (a proposito dei *Fratelli Karamazov*): ad esso rimando il lettore, benché non lo abbia presente ora forse con la chiarezza sufficiente a giustificare questo «rimando» e, forse ancor più, a giustificare le due o tre osservazioni che vorrei fare proprio riguardo a questo parricidio (è uscita recentemente una edizione popolare dei *Karamazov*).

Ciò che più mi sorprende in tale parricidio è la «spartizione» o forse meglio la «moltiplicazione» delle responsabilità per quanto riguarda la figura del parricida, e il «duplicato» per quanto riguarda la figura del padre.

Anche in *Delitto e castigo* la madre «metaforica», cioè la vecchia usuraia, è «raddoppiata»: ad essa viene aggiunta, cioè, la sua sorella «mite». Il matricida di *Delitto e castigo* uccide dunque due madri anziché una: ma il «duplicato» qui si giustifica, perché in realtà la madre si sdoppia nei suoi due aspetti primordiali: la madre-drago, la madre-assassina ecc., e la tenera madre dell'infanzia, introiettata attraverso la dolcezza del seno ecc. Dunque Raskol'nikov uccide due madri, materialmente. In realtà ne uccide una sola, che ai suoi occhi allucinati, quelli del «tempo del sogno», appare sotto i suoi due

aspetti opposti. Matricidio inutile, il suo, com'è noto. Infatti appena lui l'ha compiuto, ecco che la madre gli si ripresenta – come resuscitando – viva e vegeta, con tutta la sua carica di prepotenza e di dolcezza: e naturalmente, ancora, «duplicata»: si tratta della «madre» e della «sorella» vere, fisiche, di Raskol'nikov che arrivano a Pietroburgo dal lontano paese natale.

Anche nei *Fratelli Karamazov* i padri uccisi sono due (benché per il secondo l'uccisione non riesca): uno è il padre vero e proprio, l'altro è quello che ne ha fatto le veci: crudele e immorale il primo, tenero e morale il secondo (che è un domestico). Nella stessa notte, quasi nello stesso istante, i corpi di questi due padri – o di questo padre in due – giacciono massacrati e sanguinanti. Ma mentre in *Delitto e castigo* questo raddoppiamento appare perfettamente chiaro e logico, nei *Fratelli Karamazov* è infinitamente più inspiegabile, anzi, enigmatico. Il fatto che l'unità paterna sia costituita da due persone, non ha sbocchi o giustificazioni riconoscibili, nel racconto, nemmeno per quanto riguarda gli assassini. I quali assassini, costituiscono anch'essi un vero e proprio mistero.

L'esecutore materiale del parricidio intanto pare essere Smerdjakov, il figlio illegittimo, colui che più di tutti poteva in fondo aver ragione di odiare il padre. Dico «pare» e non addirittura «è», perché in realtà è lui stesso a dire al fratellastro Ivan di essere il colpevole: e niente, nemmeno Dostoevskij, può garantire che tale sua confessione sia sincera. In realtà il «momento» dell'assassinio del padre è una «lacuna».

Dostoevskij – ricorrendo così a un trucco che non ha equivalenti in nessun altro luogo della sua intera opera narrativa – ci mette dei «puntini». Lo passa cioè sotto silenzio, lo rimuove: non lo vuol far sapere, e, forse!, non lo vuol sapere. In questi «puntini» c'è tutto Freud.

I fratelli Karamazov sono il poema della rimozione. Il

fratello secondogenito Ivan, in questo, ne è protagonista: la serie delle sue «rimozioni» sono addirittura da laboratorio. Egli cioè è deputato a rappresentare la «rimozione» esplicitamente. Ma in realtà anche il primogenito Dmitrij e il terzogenito Aljoša sono eroi della rimozione: e forse quest'ultimo più di tutti. Dmitrij lo è nel modo più elementare. Egli ha dei *lapses*, delle «amnesie». Prima di tutto, forse, l'amnesia sul proprio delitto (nel caso che la confessione di Smerdjakov sia insincera), unita ad automatismi anch'essi per altro da laboratorio. Per esempio l'atto di afferrare il pestello, cioè l'arma omicida: con cui egli se non ha ucciso il padre carnale, lo ha ucciso comunque, nel suo sostituto o doppio, il padre che l'ha allevato. I «puntini» attraverso cui non è detta, o tenuta nascosta, la reale meccanica del parricidio – e il parricidio stesso – sono la «lacuna» in cui si può leggere, attraverso una lettura non letterale, la colpevolezza di tutti quattro i fratelli. Prima di tutto Smerdjakov, com'egli confesserà forse sinceramente (ma senza dare prove che per un tribunale potessero provare altro che un'autoaccusa); poi naturalmente Dmitrij, che si «dimentica» di uccidere il padre vero, e massacra poi fisicamente il «doppio» paterno nel giardino; poi Ivan, che viene più di ogni altro colpevolizzato, in quanto egli più di tutti gli altri (l'innocente Dmitrij e il mostruoso Aljoša) sente la propria colpevolezza di «mandante» (fino alla totale amnesia della psicosi e della morte); e infine Aljoša, che sa tutto, che divina tutto, e non muove un dito perché ciò che egli prevede non si compia.

Moncone umano, che viene presentato come un esempio di grazia e di bellezza, corporea e interiore (di cui tutti si innamorano), Aljoša è il vero enigma del romanzo (che finisce con un suo discorsetto atrocemente ufficiale sulla tomba del piccolo Iljuša). I suoi sentimenti, nella prima parte del libro, si scatenano con la meravigliosa purezza dell'eccesso. Poi, di colpo, non ci sono

più. Dostoevskij non si pronuncia direttamente su tutto questo. Ma costruisce, in funzione di questo, due figure che altrimenti sarebbero state del tutto inutili, retoriche, anzi addirittura arbitrarie: Liza Chochlakov e, appunto, il piccolo Iliuša.

Liza appare perfettamente inutile, priva di ogni sbocco narrativo, finché pronuncia le sue ultime parole di personaggio, accusando, fra di sé, a bassa voce, ma con tutta la sua forza, Aljoša: «Vile, vile, vile!»: e con ciò adempie di colpo tutta la sua funzione di personaggio fino a quel momento gratuito, extravagante, addirittura un po' manieristico (manieristico, s'intende, all'interno dell'opera dostoevskijana: per quanto, anche in questo caso – a proposito della isteria – Dostoevskij precorra ancora una volta Freud con la massima ed esauriente chiarezza). Anche il piccolo Iliuša sembra appiccicato – lui e tutti gli altri «piccoli» – per ragioni quasi un po' sentimentali – al romanzo. Invece ha l'essenziale funzione di «sviare» Aljoša dalla sua unica vera azione possibile, quella di salvare il padre; e infine, di smascherarlo, facendogli pronunciare quell'epicedio delusorio, spregevole e senza futuro.

In tutto questo, il vero e proprio colpevole – di fronte alla società e anche di fronte alla propria coscienza – è Dmitrij: è lui il parricida, ed è lui che paga il parricidio, che, in realtà, ha compiuto anche materialmente; poiché egli ha in effetti colpito a morte il «doppio» del padre, sostituendolo al padre per una specie di intervento divino: come quello che ha sostituito il capretto a Isacco. Questo intervento divino non è merito di Dmitrij. E forse non c'è neanche stato.

In questo intrico di rapporti tutti tra uomini, fino a rasentare l'omosessualità (tutti i sentimenti che legano tra loro questi uomini sono al limite dell'amore: Zosima e Aljoša, i tre fratelli fra loro, il fratellastro e i tre fratelli legittimi, i ragazzetti fra loro, Kolja e Aljoša), in questo

intrico di rapporti fra uomini, dico, le donne sono come universi isolati, legati al resto della vicenda solo da sentimenti oscuri fino all'inesprimibilità oppure da pure e semplici parole. Tutto il grande amore di Dmitrij per Gruscegnka è solo enunciato: e, per di più, con espressioni vuote, quasi ironiche, come «regina del cuore» ecc.

Anche l'amore di Katjerina, sia per Dmitrij che per Ivan, è tutto nominalistico. Esso si ripercuote all'interno di Katjerina, divenendovi autosufficiente. Proprio perché così isolate tra gli uomini – come mondi diversi – le donne prorompono nella vita altrui con tanta furia tempestosa ma sempre inconcludente. Esse finiscono col restare sole, slegate, isolate, e spaventosamente complicate ed enigmatiche, com'erano in principio, quando non le si conoscevano, e tutto poteva ancora essere spiegato. Come isole sconvolte in mezzo a un mare in tempesta, esse paiono essere fatte di un'altra materia che quella degli uomini, i quali vorticano intorno a loro, dandole sempre per scontate, anche nel momento in cui siano più problematiche e assillanti (per odio o amore): in realtà quegli uomini ruotanti intorno a loro – che stanno ferme, oppure agiscono prese da improvvise furie motorie che le riportano poi al posto dove stavano – si osservano, si attirano e si respingono unicamente fra di loro.

E naturalmente si parla solo di sentimenti, perché, quanto ad organi sessuali, gli eroi di Dostoevskij paiono esserne privi. Nella «nostra città» non se ne parla. Il parlarne, per l'appunto, era la frontiera che era destinato a valicare Freud, senza cui la psicanalisi di Dostoevskij sarebbe stata una specie di continente perduto.

Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*
Tonino Guerra, *I cento uccelli*
Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini*

La morte del fiume di Guglielmo Petroni, è un libro amorfo, benché, a volerla descrivere, la sua «forma» risulterebbe sicuramente nitida e precisa: contraddizione non insolita in certe opere «felici». Probabilmente l'unica decisione che Petroni ha preso e che ha avuto qualche rilevanza nel determinare la struttura del suo libro, è la decisione di fare un'opera minore. Tutto il resto è una «improvvisazione» nel senso nobile e tecnico (pertinente piuttosto alla terminologia musicale) della parola. È vero che, improvvisando, Petroni aveva in mente due o tre temi, ma, nello svilupparli si è abbandonato un po' incoscientemente all'automatismo misterioso dell'estro. Se ogni tanto, nella lieve, adolescenziale improvvisazione, gli veniva qualche «idea», tanto meglio (per esempio, l'idea dei brevi dialoghetti in forma teatrale).

Dei due o tre temi che Petroni aveva in mente, uno è l'alterazione portata dal tempo nei luoghi e nelle persone; motivo assai vecchio, come si vede, ma rinnovato oggi da una circostanza completamente inedita: l'inquinamento. Comunque, certo, il Serchio sarebbe cambiato, comunque non sarebbe stato più il Serchio dell'infanzia povera: tuttavia c'è oggi, in più, la sua vera e propria morte, o agonia biologica. Tale elemento nuovo, anzi attuale, è però subito abbandonato da Petroni, che si limita ad accennarlo facendone, con la massima discrezione e lievità, complice il lettore. L'altro tema – questo deci-

samente antico e non rinnovato da nessun elemento nuovo (come avrebbe potuto essere per esempio il mutamento «antropologico» della popolazione) – è la rievocazione dei tempi lontani dell'infanzia e della giovinezza: cosa questa che però non ha nulla a che fare coi libri di memorie, essendo strettamente anche se, al solito, blandamente intellettualizzata. Il protagonista – da solo, prima, poi con un amico – fa una casuale sperimentazione di quel che succede a un uomo che ritorni – in un altro momento «storico» – nei luoghi dell'infanzia. Su tale base sperimentale, la fatale poetizzazione che poteva essere prevista, è relativa. La scrittura di Petroni – pur essendo in qualche modo fondata sulla prosa d'arte e sul bello scrivere – sostanzialmente la respinge. È infatti una scrittura troppo faticata, contorta (benché poi alla fine stranamente limpida e felice) per prestarsi a una vera e propria liricità: le rievocazioni del «paradiso infantile» (povero) sono sorprendentemente prive di sentimentalismo, così come l'assunto teorico della «degradazione biologica» è privo di ogni ipocrita attualismo.

Il terzo tema del libro è la conversazione, sulle proprie reazioni, dei due amici tornati alla città natale. Come le rievocazioni sono senza sentimentalismo, come l'assunto è senza attualismo, così la teorizzazione dei due amici è senza ideologia. I loro sono dei «dialoghi», ma non platonici: se mai il loro carattere è «morale», ma di una «moralità» citata, rifatta. Il finale del libro, cioè una breve discussione a cui partecipa la donna di servizio – lucchese anch'essa come i due amici – è deliziosamente fuori da ogni convenzione narrativa e libresca, una vera e propria assurdità, coi suoi tempi relativamente lenti e la sua morale tutta manierata oppure amichevolmente sincera.

L'estrema mitezza di Petroni non gli impedisce dunque una certa durezza contro i sentimenti, e addirittura una certa crudeltà, ora elusiva, ora esplicita: il merlo

mangiato, i carretti della merda (ora sostituita dai concimi chimici).

Certo, la crudeltà di un altro scrittore mitissimo, Tonino Guerra è più manifesta, più programmata, e, se così posso esprimermi, più goduta. Anche *I cento uccelli*, del resto, sono tecnicamente, una «improvvisazione», cosa che solitamente fonda le scritture dei libri «minori»: ma coesiste, in Tonino Guerra, l'idea dell'«improvvisazione» come critica al romanzo, come elusione del romanzo. Intenzione, questa, totalmente assente invece nel «puskiniano» *Morte del fiume*. Tonino Guerra è gogoliano. E anche un po' gongoresco. Su un fondo pascoliano assai rispettabile. Perciò ne *I cento uccelli* c'è la diabolica idea direttrice di una specie di sdoppiamento dell'autore (che alla fine si fa, onestamente, esplicita: là dove il protagonista osserva in una specularità perfetta il suo caso in un altro). Tutto questo va bene, c'è. Ma il fatto che conta è che Tonino Guerra si è divertito poi proprio a improvvisare, su due temi talmente bizzarri da negarsi in quanto simbolici.

Un tema è la perdita continua della moglie, in una città ora fossilizzata nel suo aspetto piccolo-borghese, ora disfatta nel suo aspetto di miserabile metropoli; l'altro tema, giustapposto a questo, è il tema del ritorno al proprio paese, distrutto dal terremoto, dov'è sopravvissuto, matto e divenuto barbone, il padre. Son questi due «sogni», per non dire due incubi, che si rendono significativi a vicenda: la città o metropoli può essere così, perché alle sue spalle ci sono dei paesi così (distrutti, abitati da matti solitari o vipere). Spiegandosi a vicenda – se di spiegazione si può parlare – i due sogni non pretendono poi però di dare un'unica spiegazione in comune. Messi insieme, divengono surreali. E questo produce la loro frantumazione o polverizzazione strutturale. Infatti il surrealismo è fatto di «quadri viventi», ognuno dei quali conta per sé.

Praticamente questa di Tonino Guerra è più un'opera di artigianato pittorico (o cinematografico?) che di letteratura. È fatta tutta di dettagli, ognuno dei quali è autonomo. Per esempio, l'uomo che di notte perde la fede e la mattina ha bisogno di un miracolo (che puntualmente accade) per riacquistarla; o il contino che fa collezione di occhi di vetro, che poi lo fanno impazzire, ecc. ecc. Tanto è vero che *I cento uccelli* poteva benissimo essere un libro di poesie: naturalmente dialettali. Ognuno dei suoi dettagli o tavolette surrealistiche poteva essere una poesia romagnola, breve o brevissima. Del resto, è proprio in questa chiave che lo si legge.

Un'opera «minore», «improvvisata» con una scrittura che si autoistituisce pagina per pagina, benché rientri in uno schema tradizionale e ripeta forme stilistiche ben collaudate, è un'opera del 1938, *La Cripta dei Cappuccini* di Joseph Roth. Inoltre, anche quest'opera sarebbe labile (benché spesso assai pregevole, proprio come oggetto artigiano) se, improvvisamente, verso la fine non ci fosse una «fuga» di crudeltà, quasi sadica. Tale sadismo Roth lo esercita sulla propria madre, prima una vecchia signora quasi da «romanzo fiume», poi, appunto, di colpo, una povera vecchia paralitica fatta morire quasi con gusto.

Non credo che Roth sia stato consapevole di questo. Per quanto, in effetti, tutto il suo libro nasconda un «segreto», che alla fine non viene rivelato. Ma i sintomi restano. Prima di tutto, un affetto spropositato – fisiologico fino a rasentare una omosessualità non solo non detta, ma neanche sospettata – da parte di Roth, giovane ufficiale austro-ungarico, per due suoi giovani parenti. È vero che questi due parenti, se sono poveri, popolari, fisicamente pieni di prestigio, sono anche ebrei, e quindi l'amore per loro è ideologico. Ma ciò non basta a spiegare lo stato di profonda soggezione in cui il giovane protagonista cade nei loro confronti. Parallelo a questa ami-

cizia, c'è un amore per una ragazza borghese, che finisce con un matrimonio non consumato. Ma c'è di più: di ritorno dalla guerra – che Roth ha voluto combattere al fianco dei suoi due giovani parenti ebrei – egli ritrova la donna, amata e sposata, legata d'amore omosessuale con un'altra donna. Ed è inoltre a questo punto che si inserisce come protagonista nel romanzo, la madre. Autorevole, in principio: decaduta fino al ridicolo (almeno agli occhi del lettore), in seguito. Tale sua decadenza coincide con la consumazione tardiva del matrimonio di Roth con la moglie, momentaneamente liberatasi dall'amante.

Ne nasce un figlio, che rappresenta l'unico momento trionfalistico e vitale del libro: mentre la sua nascita non è che il principio di una precipitosa fine. A questa «realità» segreta del libro, si aggiunge un'altra realtà; altrettanto imbarazzante o meglio, intollerabile e inammissibile, cioè il problema ebraico nel contesto della grandiosa e «decadente» decadenza dell'Impero asburgico, e quindi di tutto un mondo e di tutta una cultura: decadenza che finirà con l'avvento di Hitler (la cronaca ci informa che Roth è morto l'anno dopo aver scritto questa autobiografia).

Perfetta, come spesso le opere «minori», quest'opera è nel tempo stesso enigmatica (suo malgrado, perché essa aspira alla chiara e brillante «scrittura anni Venti»): enigmatica perché appartiene contemporaneamente a due tradizioni, anzi, a tre. La tradizione «mitteleuropea», la tradizione «ebraica orientale», e infine la tradizione «recente» diciamo parigina: ma vissuta, quest'ultima a Vienna, città che aveva il torto di assomigliare troppo ma non del tutto a Parigi.

Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa*
Paul Arnold, *Viaggio fra i mistici del Giappone*

Di solito le prefazioni dei professori ai loro libri assomigliano molto ai cosiddetti «riti di approccio» ai recinti o luoghi sacri (tanto più che la parola «approccio» è divenuta nelle università molto di moda, metaforicamente, a sostituire le parole «lettura» o «primo esame» dei testi). Si hanno scongiuri contro le eventuali metodologie scorrette, abluzioni in citazioni purificatrici, e tutta una quantità di cerimoniali atti a placare eventuali numi nemici (cioè i colleghi). Sorprende subito l'«introduzione» di Alfonso Di Nola a questa sua «antropologia religiosa» per la sua mancanza di ritualità: lucida, necessaria, essenziale e precisa. Egli disegna la «figura» del suo lavoro senza alcun falso pudore: mentre, in realtà, si tratta di un vero e proprio «Manifesto» che potrebbe addirittura aprire, nel nome, sia pur tutelare, di De Martino e magari di Pettazzoni, la «via italiana» alla storia delle religioni. Secondo l'autore tale via si configurerebbe in una specie di fusione tra le due scienze distinte costituite appunto dalla «storia delle religioni» e dall'«antropologia»: in modo però che l'«antropologia» abbia una funzione integrante, e, oltre a dare, in questo senso, una serie essenziale di apporti (elencati con grande precisione dal Di Nola), si presti decisamente a proporre attendibili ipotesi per «i problemi irrisolti che si originano (in una esposizione storica) dalla sistemazione idiografica dei dati», pur senza trasformare i propri suggerimenti «in interpretazione totalizzante» e senza destorificare i significati storici.

27 settembre 1974

Tra gli apporti dell'antropologia alla storia delle religioni elencati dal Di Nola, vorrei ricordare al lettore almeno il seguente: l'insegnamento antropologico «ha aiutato a vincere e a vanificare la grave tara etnocentrica e culturocentrica» e, nella fattispecie, la «violenza immorale» (in Italia) del neo-idealismo e del crocianesimo, che portano alla negazione della comprensione «di ogni uomo (non occidentale) come portatore di diversità e di alienità».

Io però aggiungerei altre due caratteristiche al metodo storico-antropologico di Di Nola: due caratteristiche tecniche: primo, la presenza della «filologia» e in specie della «filologia classica» (cosa a cui i testi dei grandi storici della religione, non ci hanno certo abituati, quasi che le «lingue» non esistessero, e, in specie, non esistessero le «lingue morte» con tutta l'infinità di problemi interpretativi implicati); secondo, la capacità saggistica di fare la storia di una nozione, o di un concetto (come per esempio il rapporto tra rito e mito, nelle successive interpretazioni degli storici).

Certo, il grande macchinario messo in moto dal Di Nola porta spesso a conclusioni che un lettore sarebbe disposto ad accettare anche ontologicamente: come succedeva per esempio con la «stilcritica». Ma tali conclusioni risuonano però, alla fine del lungo «giro», come costituite, quasi visivamente, da tutti gli infiniti elementi che le compongono. Sono cariche di vitalità conoscitiva.

Gli argomenti che Di Nola sceglie – privilegiandoli più che di un metodo monografico, di un senso che «pare» trascenderli, appunto per la loro ipotizzata paradigmaticità antropologica – sono assolutamente originali. Certo, io, nonché non essere uno specialista, son un ben povero e saltuario lettore di opere di storia delle religioni: tuttavia due argomenti come quello del rapporto tra «oscenità» e «riso», o quello della «demitizzazione» operata dai primitivi sui propri miti nei riti d'iniziazione, li avevo visti finora appena accennati. Anzi, per

quanto riguarda il primo, non ricordo neppure un accenno, se non come mero dato. Naturalmente, io sono rimasto affascinato dal testo del Di Nola (se non altro per il suo continuo originale riferirsi al fenomeno dei «modelli di comportamento» o *patterns*: fenomeno che mi interessa, in questo momento, proprio come fenomeno attuale, cioè la «sostituzione» dei modelli di una «civiltà dei consumi» agli antichi modelli, validi fino a pochi anni fa, di una «civiltà del risparmio»).

Ma non credo che nessun lettore possa resistere, per una ragione o per l'altra, al fascino di queste pagine. E non ultima ragione è appunto il fatto che è sempre ben chiara la loro accanita attendibilità scientifica. Non sono certo frequenti in Italia studiosi del valore del Di Nola.

Privo di ogni scientificità è invece il libro di Paul Arnold (romanziera e uomo di teatro) sulla religione giapponese. Paul Arnold è infatti un buddista. Quindi la sua ottica è quella di un iniziato occidentale che interroga e adula i suoi nuovi maestri orientali. Stendiamo un velo sulla goffaggine e addirittura sul ridicolo con cui il nostro vecchio europeo fa i suoi devoti pellegrinaggi ai vari monasteri, e si applica, per qualche giorno, ai loro esotici «esercizi spirituali». Ciò che, a proposito del pensiero buddista, nelle sue varie sette e chiese, veniamo a sapere è pressappoco a livello di un «Baedeker» tra enciclopedico e spiritualista, cioè tutta una serie di luoghi comuni. Non risulta nemmeno chiaro in cosa consista il rapporto dell'autore con tale pensiero: si direbbe, ahimè, che siamo a un livello turistico. Perché dunque mi occupo di questo libro? Perché, bene o male, il suo autore è uno scrittore: e il suo racconto non è un semplice resoconto giornalistico attraverso cui non si vede nulla. Paul Arnold è in grado di «rappresentare» ciò che descrive. E poiché ciò che egli descrive, e quindi «rappresenta» è qualcosa di assolutamente originale, ecco che il lettore non può non restarne in qualche modo affascinato. Egli

può entrare fisicamente dentro i monasteri «zen», per esempio, e assistere particolareggiatamente a ciò che vi accade e come ci si comporta: non solo, ma quasi a sentirne e ad annusarne l'atmosfera. Anche le cerimonie (quelle appunto di cui parla Di Nola, caricandole di senso) appaiono molto nitidamente ai nostri occhi, nelle pagine del buon Arnold. In alcuni momenti la sensazione di essere lì è lancinante (per esempio nelle prime pagine che descrivono la visita al convento di Ossoresan). Il merito non è tanto dello stile di Paul Arnold, che ripeto, è molto modesto. Il merito è della materia: basta appena appena saperla un po' descrivere, ed essa, in virtù della propria forza naturale, esplode visionariamente. Limitandosi a descrivere fenomeni di «sciamanismo», oppure fenomeni rituali «zen», il nostro autore fa in conclusione dell'antropologia: antropologia irrelata, in quanto meramente descritta. Ma non per questo meno efficace.

Si ha l'impressione che l'Arnold viva, nel mondo che descrive con tanta precisione, e ormai, confidenza, in un'estrema inquietudine. La quale – con il ridicolo cui ho già accennato – si trova in strana sintonia col comportamento «sacro» zen. Il Di Nola accenna appena, sebbene con grande efficacia, al momento ludico della religione: della religione in quanto «gioco» (che è indubbiamente per noi, il suo momento più sublime). Non resisto alla tentazione di ricordare al lettore quella specie di grossolano santone zen che è il ciarlatano (?) Semjon Jakovlevič, ne *I demoni* di Dostoevskij: e il suo comportamento inspiegabile, capriccioso, teppisticamente «derisorio». E naturalmente il suo «gefirismo» finale, quel «va a farti f...» gridato a una signora che è lì per ragioni mondane: «gefirismo» che naturalmente genera riso. Riso, come sempre, sacro. Anzi, doppiamente sacro: in quanto alla funzione aggressiva, rivitalizzante, risolutrice di crisi, del «linguaggio osceno» si sovrappone in questo caso una funzione analoga del «linguaggio poetico».

Finita la lettura de *Il mondo deserto* di Pierre-Jean Jouve, mi accorgo che, di esso, è restato in me un doppio «palinsesto», una doppia «immagine sensoriale». Come del resto mi era successo alcuni mesi fa per il bellissimo *Ecate*.

Né *Il mondo deserto* né *Ecate* sono libri che in realtà amo; mi è perciò difficile parlarne. Ma, come dirò, lo «sdoppiamento» che essi subiscono nel fondo della mia memoria, genera un problema insolito, un po' bislacco, che mi interessa vivamente, anche se, ahimè, solo accademicamente.

Il mondo deserto è del 1927: la «Scrittura degli anni Venti» (per delineare grossolanamente una rete di riferimenti) sopravvive ancora in parte, benché molte siano le tentazioni ch'essa prova a perdere la propria freschezza e purezza, soprattutto di sintassi. Essa in realtà era sempre stata una «Terza Via», percorsa piuttosto da agili extravaganti, meno prestigiosa rispetto alle due grandi Vie Maestre: Simbolismo-Proust e Surrealismo-Joyce. (Il lettore prenda con prudenza questi miei fiammanti cartelli segnaletici.) Forse è difficile trovare qualcuno che sia stato un frequentatore puro degli amabili rettilinei della Scrittura in questione. Non azzarderei comunque a fare nessun nome: ma se mi azzardassi si tratterebbe certamente di qualche «minore».

Non c'è dubbio che la pagina di Pierre-Jean Jouve è

fondata sul codice stilistico della «Scrittura anni Venti»: regolarità, purezza di linee, freschezza di immagini, frasi brevi, e quello speciale «spirito di chiarezza» cartesiano mescolato a Racine. Ma, su questo fondo, in Pierre-Jean Jouve si hanno delle pesantissime contaminazioni (che sono poi incertezze). C'è un certo procedere «spiritato» del narrare che recupera, alla lontana, il surrealismo – coi suoi automatismi e i suoi salti logici – e, nella fattispecie, le tecniche avanguardistiche, per cui l'io narrante è del tutto esautorato e dissacrato, perde ogni stabilità e le sue convenzioni vanno in fumo: catastrofe che si ripercuote sull'«egli narrato», cioè sul personaggio. Si hanno così continue osmosi tra l'autore e i suoi personaggi, che si identificano saltuariamente a vicenda; per cui a volte i pensieri del personaggio sono raccontati dall'autore, come se l'autore possedesse la chiave per entrare in una intimità altrui; altre volte, invece, i pensieri sono espressi direttamente dal personaggio che diventa dunque un narratore autobiografico. Tutto ciò arbitrariamente. Tanto è vero che a un certo momento, uno dei personaggi del libro (la donna: Baladine) viene investita di un incarico regolare, quasi ufficiale: cioè quello di riferire lei stessa gli avvenimenti, e secondo una tecnica naturalistica, includente la mimesi del suo modo di parlare di ragazza non letterata e neanche intellettuale. Essa fa due «relazioni» regolari, con tutti i crismi linguistici del fenomeno. (Mentre, negli altri casi di sostituzione del racconto col monologo, il linguaggio dell'autore e dei personaggi è identico.) Su questo piano, i passaggi da una fase all'altra del racconto, sono molto «poetizzati», qua e là addirittura scritti quasi in versi (molto discutibili).

Ma non mancano neppure i riferimenti all'altra Grande Strada, quella dei Simbolisti. E allora si ha una prosa intensa, grassa, letterariamente greve, piena di echi spiritualistici e accademici. È in questi passi (cfr. p. 189,

con quella tremenda benché assai nitida croce liberty) che viene fuori esplicitamente il cattolicesimo di Jean Jouve. Un cattolicesimo quanto mai decadente che lo apparenta a Claudel ma anche a D'Annunzio. È in questo contingente spirituale-linguistico che si innesta quell'insopportabile frasetta che, costituendo da sola il paragrafo cinquantaquattresimo, fa da finale al libro: *Un fiore azzurro nella montagna*.

Dunque la prima «immagine sensoriale» che rimane de *Il mondo deserto* nella memoria è un'immagine di «scrittura», violentemente evidenziata.

Tale «immagine sensoriale» è profondamente dissociata dall'altra «immagine sensoriale» che resta in noi, cioè il racconto. Dissociazione addirittura mostruosa. Ciò che infatti viene raccontato ne *Il mondo deserto* è la trama di un film: elegantissimo film, intendiamoci (come del resto *Ecate*); e non si capisce come Louis Malle, o magari Bresson, non l'abbiano ancora realizzato. Ma sempre un film: cosa a cui non annetto evidentemente un senso negativo, ma un senso neutro: la trama di questo romanzo è un film semplicemente perché non ha niente a che fare con la sua «scrittura», anzi, è incompatibile con essa. Le due vicende – quella dei fatti e quella della «scrittura» – si svolgono parallelamente in due universi differenti, se non opposti. L'unico legame tra loro è una tendenza all'esagitato, allo spropositato, al partito preso del romantico (*Un fiore azzurro nella montagna!*).

Il racconto è imperniato su un rapporto a tre: Jacques, un giovane sportivo e artista, omosessuale, il suo amico Luc, uno scrittore che avrà successo (in parte dunque Pierre-Jean Jouve stesso: infatti in una prima stesura del romanzo Pierre-Jean Jouve aveva attribuito a Luc dei versi suoi) e una donna di origine russa, Baladine, molto nativa, istintiva, semplice, ma intelligente e ammiratrice degli intellettuali.

Baladine è innamorata di Jacques, imperterrita di fronte alla sua omosessualità. Anzi è proprio dopo lo scandalo, appena evitato pubblicamente attraverso un certo sborsamento di franchi svizzeri (è a Ginevra e nei dintorni che la vicenda si svolge) – scandalo dovuto a un amore non platonico di Jacques per un grazioso pastorello dodicenne, peraltro molto realistico – che l'amore di Baladine si manifesta e si impone. In quel momento Luc non ama Baladine. Se ne innamora dopo che lei si è sposata con Jacques, intervenendo demoniacamente nel loro difficile *ménage*. E il suo amore non finirà affatto neanche quando si tratterà di tradire l'ombra di Jacques. Infatti Jacques – la cui omosessualità era cominciata attraverso il trauma di una immagine materna acquatica, una zia italiana «perduta» che compariva al bambino Jacques nelle acque del lago – era destinato a uccidersi annegato. Egli era oltretutto figlio di un rigido pastore ginevrino, ecco la spiegazione. E se in principio aveva accettato con esaltata onestà il suo eros, poi era inevitabile che succedesse in lui un'involuzione suicida. Luc sposa la vedova, la quale, appena sposata, misteriosamente si dilegua, col figlio Pierre, la figura più bella del libro insieme a quella del pastorello Charles Stoebli – onestamente, però, dopo quella di Baladine.

Il fallimento totale è nella figura dell'omosessuale Jacques. Perché? Semplicemente perché esso è il prodotto del cattolicesimo di Pierre-Jean Jouve: cattolicesimo che Pierre-Jean Jouve ha l'eccessivo buon gusto di non nominare. Io sono stato succube per molti anni della riverente ammirazione del cattolicesimo degli intellettuali francesi. Ora, con un senso di profonda liberazione, mi sono accorto che lo detesto. La crisi spirituale e la lotta di Jacques contro la colpa, in nome di una fallimentare ideologia pagana e panica, è, lo dico chiaro e tondo, una vera e propria rottura di coglioni. E Jacques è un coglione. Goffo, insincero, arbitrario (ora l'autore ci fa cono-

scere ciò che egli pensa direttamente, parola per parola, in farneticanti e impettiti discorsi con se stesso; ora le sue azioni sono totalmente irrelate, come nell'*école du regard*). Ma, soprattutto, Jacques è accademico: cioè prigioniero di una lingua che è troppo razionale e chiara da una parte, e, dall'altra troppo compassata e freddamente estetizzante, per descrivere una passione scomposta, una confusione esistenziale vissuta in preda a una religiosità senza più regole.

Ed è appunto questo il problema «insolito e bislacco» – come dicevo in principio – che nasce alla lettura di questo libro: una lingua (per esempio il francese) se giunta a una istituzionalità completa, a tutti i livelli sociali, è forse capace di impedire di esprimere – quindi di provare – un certo tipo di sentimenti e una certa qualità di esistenza? Si può veramente essere religiosi nell'ambito linguistico di una borghesia che può al massimo concepire una spiritualità anomala e concederla poi solo a chi la sappia esprimere in uno stile forbito, o esagitato a freddo?

I Rossi – categoria linguisticamente «vivace» a cui mi onoro di appartenere – sono un libro che va letto: ma per ragioni molto contraddittorie. Credo che mi sarà difficile elencarle tutte, dato il «magma» in cui esse, non sempre regolarmente «superandosi», si scontrano. «Quelli che si contraddicono e basta sono le persone più noiose che ci siano» scriveva sir Harold Nicolson al figlio Ben in collegio (Nigel Nicolson, *Ritratto di un matrimonio*, Rizzoli). Ma Davide Lajolo non è un tipo che si contraddice e basta. Allorché la contraddizione in lui pare ingenua e pura, e quindi, secondo un baronetto inglese «noiosa» (ma non secondo me), vuol dire che essa si risolve in strati più profondi: o dell'inconscio o della volontà politica (che non sempre, com'è ben noto, si manifesta alla luce del sole).

I Rossi sono intanto un libro nettamente diviso in due parti: una prima parte consta di una serie di ritratti aneddotici, molto essenziali, di uomini politici, comunisti, tutti «grandi». La seconda parte consiste in un lungo «referto» sulle cose di Cina, prima, durante e dopo la «rivoluzione culturale».

Davide Lajolo sa benissimo chi è lui stesso; non è una persona che «non si conosce». Tuttavia, egli si comporta come se fosse invece un uomo inconsapevole di sé, diretto, pieno di emozioni tanto sincere e profonde quanto elementari. Ecco dunque una prima contraddizione.

E il lettore ci casca: per molte pagine di questo libro si crede che Lajolo sia quell'uomo ch'egli lascia credere di essere, cioè un uomo semplice, terragno, duro e tetragnono tra *fas* e *nefas*, tra «infanzia» e «nefandezza». Si crede talmente a una simile figura di militante generoso, impulsivo, acritico ma istintivamente acuto, ecc. ecc., che certe pagine dei suoi aneddoti sui «grandi rossi» riescono anche a commuovere. E, naturalmente, la commozione è sincera, sia da parte del lettore che da parte dell'autore. Poi, piano piano, viene fuori con inequivocabile chiarezza che tale «figura di autore», che Lajolo vuol far credere di essere, è un naturale e nel tempo stesso complicato prodotto del suo narcisismo. Cosa che lo rende ancora più simpatico, proprio nel momento in cui lo rende meno attendibile; e più attendibile nel momento in cui lo rende meno simpatico. Il narcisismo di Lajolo è del resto la sua salvezza. Intanto stilisticamente (tutti i migliori dei «grandi rossi» assomigliano a lui, nella taglia, nella collottola, nei calzoni un po' a cacarella, nel viso tozzo, nel sorriso sincero e astuto ecc. ecc.: anzi, per dir meglio, tutto assomiglia a lui: l'universo da lui ritagliato è un suo autoritratto). Ma soprattutto, il narcisismo di Lajolo è la sua salvezza proprio in senso politico e culturale. È infatti su questa discriminante che si esercita la sua vera astuzia. Nell'intera prima parte del libro, il personaggio che Lajolo vuol far credere di essere, trova tutti i personaggi «rossi» entusiasticamente simpatici.

Invece, il personaggio che progetta e che presiede a questa decisione narcisistica, fa, e con ostinazione e determinazione che nulla potrebbe vincere, le sue discriminazioni quasi manichee. L'*embrassons-nous* che Lajolo fingè di fare è in realtà composto sia di abbracci sinceri che di abbracci insinceri. I primi implicano una simpatia non incondizionata, i secondi un'antipatia decisamente incondizionata.

A me, per la verità, tutti i personaggi del grande mito

«rosso» di Lajolo sono antipatici: naturalmente chi più e chi meno (per esempio, molto meno antipatici mi sono Krusciov e Di Vittorio). Ma tutti gli altri mi sono profondamente antipatici: Mao Tse-tung, Ciu En-lai, Tien Shao-ping, Maurice Thorez, Palmiro Togliatti. E mi sono antipatici perché sono uomini di potere. Sono i numeri 1 o 2 dei loro «grandi partiti». Perché, quindi, la loro politica è sempre una *realpolitik*; cioè una politica di destra. Ma, strano a dirsi, questi personaggi sono in fondo antipatici anche a Lajolo, malgrado il suo tentativo – pieno di «semplicità» e della «magniloquenza» del linguaggio di sinistra – di voler far credere il contrario: cioè di provare per essi una simpatia entusiasta e acritica. Togliatti, dalle paginette di Lajolo, esce così malconcio e in fondo sgradevole, almeno quanto Stalin esce criminale dal memoriale di Krusciov. Non parliamo poi dei Cinesi. Ma di ciò dopo.

Il piano «creaturale» in cui si svolgono gli «incontri» di Lajolo, fedele militante e combattente, con questi «potenti», maschera bonariamente tutto: ma basta appena appena saper leggere. E allora non solo si scopre l'aspra critica di Lajolo nei confronti degli «amati capi», ma anche quel qualcosa di demoniaco, pertinente al suo narcisismo, che vi presiede. Lasciamo sospeso Ho Ci Minh: a proposito del quale probabilmente Lajolo prima o poi dovrà subire l'inevitabile doccia fredda (anche Ho Ci Minh è autore di massacri dovuti alla «sua» *realpolitik*): e veniamo a Stalin. Stalin è l'unico personaggio non visto da Lajolo coi «suoi occhi». Di Stalin si parla, sempre esistenzialmente, ma raccontando la notizia della sua morte, prima, e poi della sua confessione pubblica, dal punto di vista del direttore di un giornale (l'edizione milanese de «l'Unità»). Ebbene, la «prima notte» (la notizia della sua morte), fa quasi venire le lacrime agli occhi. E così la seconda notte, la notte della delusione e della violenta dissacrazione (al quadro di Stalin sul-

la parete, viene sostituito un quadro di Zigaina, rappresentante i braccianti sul Cormor).

A questo punto il rapporto di Lajolo con Stalin dovrebbe essere finito: l'antistalinismo accettato senza più alcuna riserva. E, invece, ecco il risvolto inaspettato, e perciò demoniaco. Nelle ultime righe del resoconto vien fuori – senza commento alcuno – che nell'orologio di un vecchio militante ex partigiano, che aveva vissuto, in quanto fattorino de «l'Unità», le due fatali notti con Lajolo, veniva conservato un ritrattino di Stalin: e ciò si seppe dopo la morte di quel vecchio militante. Questa «informazione», puramente espressiva, è molto chiara: ma è chiara in funzione dell'ambiguità che ne nasce. Ambiguità che si assimila, ben oltre la figura narcisistica di Lajolo, all'inevitabile e plurivalente complessità della storia.

Anche per quel che riguarda i Cinesi, si comincia sul piano creaturale, nella cornice del «grande partito»: ciò che contano sono i corpi, le presenze fisiche dei Capi. Ierofanie che Lajolo si affretta a sconsacrare e riconsacrare attraverso dettagli appunto di «pietà creaturale». Si scherza sul volo tormentato dai tifoni, sul brodo di pollo (o forse di serpente) mangiato in un banchetto di Delegazioni (Lajolo è seduto a tavola di fronte a Ciu En-lai) ecc. Ma quando poi Lajolo – e siamo dunque alla seconda parte del libro – delinea una storia degli anni recenti del Partito comunista cinese, tutta questa creaturalità va a farsi benedire, naturalmente: il mito viene recuperato, ma fa da sfondo (la Grande Marcia). E ciò che resta è la storia con la sua complessità. Lajolo cerca di riordinarla e interpretarla. Ed è qui che esplode la sua personale ambiguità di finto «semplice». I Grandi che gli hanno sorriso da compagno a compagno, in incontri di lavoro o in banchetti, diventano i mostri che in realtà sono. E naturalmente anche stavolta l'ambiguità dei sentimenti di un militante generoso, coincidono con la «complessità

storica»: ma quale complessità storica, nella fattispecie? L'interpretazione «sovietica» dei fatti cinesi. Interpretazione, com'è ben noto, durissima. E infatti anche Lajolo è duro con Mao, con Lin Piao e magari soprattutto con lo stalinista rigido Liu Shao-chi: senza però venir mai meno all'altra aurea regola linguistica di sinistra: l'eufemismo (la morte di Lin Piao è una «sparizione»). Impasto ancora una volta narcisistico-demoniaco.

Ora, malgrado tutte queste contraddizioni e questi «giochi», sostanzialmente la figura di Lajolo resta la figura di un autore generoso, fiducioso, impulsivo e sincero. Si vede che la figura di sé in cui egli ha voluto far credere, esiste poi realmente: ed egli ha manipolato dei materiali esistenti, che, alla fine riemergono, e sono quelli che contano. In tale *climax* la funzione dell'*anticlimax* – serpeggiante sempre tra le righe – è demandata a una nuda, marginale figurina, che occupa un angolino del libro: si tratta di Elvira Pajetta. Questo è l'unico personaggio del libro «simpatico» (a me e all'autore). E non lo dico per provocatorio qualunquismo cassoliano (Elvira Pajetta potrebbe benissimo essere amata dall'autore dei *Fogli di diario*, fino al punto di diventare un suo personaggio). Lo dico per ragioni ideologiche. Infatti il moralismo di Elvira Pajetta non mi è simpatico nel senso corrente della parola (son sicuro che in lei c'era anche una rigidità puritana e un po' mortuaria): ciò che amo in lei è il suo atteggiamento critico impavido ed estremistico al di fuori di qualsiasi retorica. Le pagine di diario che Lajolo cita, sono stupende («La vita è una realtà che ci ignora...»), e si propongono come un reale modello di intellettuale comunista.

Leggere, informarsi, imparare significa dover tenere rapporti anche con scrittori «di destra». Anzi, se pensiamo quanti sono i libri dovuti ad autori «di destra» che leggiamo, non possiamo non restare stupiti e forse anche un po' sconcertati. L'abitudine ci salva dal pensare questo: ciò non toglie che è chiaro che dobbiamo fare, più spesso di quanto crediamo, i conti coi nostri avversari: che si rivelano, in realtà, avversari «manipolati»: se il loro lavoro ci è tecnicamente utile, e spesso non possiamo prescindere. Altre volte poi il loro fascino è più grande della loro ideologia. E allora è chiaro che anche la loro ideologia ci affascina in loro.

In questi giorni mi si sono ammucchiati sul tavolo, tutti insieme, molti libri di autori «di destra»: è, casualmente, il loro numero che mi ha dato coscienza di quanto noi abbiamo, *di intimo*, in comune con essi. Non ricorrerò a Lukács: lascerò questa osservazione al suo stato diaristico, morale: da «Zibaldone» (per anticipare).

Il primo di questi autori di destra i cui libri mi son capitati sul tavolo e che ho letto, è, per la verità, un uomo di estrema destra: un fascista, o un ex fascista. Si chiama Fernando Ritter. È uno svizzero che nel '35 – e *pour cause*, evidentemente – ha preso la cittadinanza italiana. È un ammiratore di Pound, e ciò ha salvato i suoi volumetti da un immediato volo nel cestino. Non si resiste alla curiosità di leggere cosa possa dire un economista –

com'è di professione Ritter – di quella cosa folle che è l'economia o storia monetaria di Pound, con la sua delirante sindrome contro l'Usura (un frammento del Canto XLV di Pound, contro l'Usura, malissimo tradotto dalla figlia Mary de Rachewiltz, è preposto a uno dei volumetti di Ritter, dove poi c'è anche il saggio su *Ezra Pound economista*).

Ma i volumetti di Ritter che mi hanno interessato sono i più recenti (*Tre saggi sgraditi* e *La via mala*). Nel primo ci sono due brevi studi – con molti dati statistici – su *La grande miseria dell'agricoltura italiana* e *La bancarotta dell'industrializzazione*.

Quanto siano giuste le parziali prese di posizione di Ritter, e soprattutto la sua violentissima requisitoria contro l'amministrazione e la politica del Regime (democristiano), non voglio dirlo io: perché non vorrei che si facessero stupide illazioni sulla mia mancanza di limiti convenzionali e sul mio eccesso di fiducia sulla possibilità di spregiudicatezza dell'intelletto. Lascio giudicare al lettore, trascrivendogli due o tre brani esemplificativi delle operette citate: «E come non sarebbe potuto non calare il reddito dell'agricoltura italiana se il "sistema" deve – per attuare la sua politica di espansione megalomane delle industrie, anche le più anti-economiche e anti-sociali, e di sviluppo senza freni delle attività terziarie, anche le più dannose all'equilibrio dell'economia nazionale – poter disporre in continuità di sempre nuovi contingenti di manodopera?». E ancora: «Sistema elaborato da una classe *dominante* internazionale, che ha nella moneta scritturale (pseudo-capitale) il moderno strumento di egemonia economico-politica del mondo cosiddetto libero, e nella classe *dirigente*, di fatto nuova feudalità, i suoi grandi e piccoli vassalli».

Ma non è tanto su tale diagnosi giustamente catastrofica (su cui, come dice l'editore Scheiwiller, si può concordare) che vorrei richiamare l'attenzione del lettore. Vor-

rei piuttosto mettere in confronto questi testi di un fascista, per esempio, con le recenti dichiarazioni («L'Espresso», 4 agosto 1974) di uno dei più tipici rappresentanti della classe *dirigente*, di cui Ritter parla: Amintore Fanfani. O, meglio ancora, vorrei mettere in confronto questi testi con un recente discorso – che, benché solo ciclostilato a cura della Montedison, ho avuto occasione di leggere – di Eugenio Cefis: discorso, certo non casualmente, pronunciato davanti agli ascoltatori del «Centro Alti Studi Militari». Sia Amintore Fanfani (classe *dirigente*) che Eugenio Cefis (classe *dominante internazionale*) recitano una specie di prudente e gesuitico *mea culpa* proprio a proposito delle malefatte di cui ferocemente li accusa l'ignoto cittadino italiano Fernando Ritter. Fanfani fa precipitosamente l'autocritica del vassallaggio politico; Cefis delinea un precipitoso ritorno all'agricoltura, lasciata nell'ultimo decennio in un criminale abbandono. Fanfani e Cefis, insieme, poi, abbozzano un piano di ridimensionamento delle industrie che Ritter chiama anti-economiche e anti-sociali e soprattutto delle «attività terziarie», cioè la produzione megalomane di beni superflui.

C'è un piacere diabolico nel constatare che questi tre tipi di uomini di potere debbano fare i conti tra loro, in un momento di scacco. Tanto più se si pensa alla loro passata arroganza. Tacciamo su quella, ormai preistorica, di Ritter. Ma non possiamo non ricordare quella – certo destinata a rifiorire – di Fanfani e di Cefis, prima della crisi energetica e del referendum. Basti pensare al discorso ideologico di Cefis, pronunciato sempre davanti a dei militari (stavolta l'Accademia Militare di Modena) nel febbraio del '72, e pubblicato su «Successo»: dove si delineava la «fine della nazione» e la nascita di un potere neocapitalistico «multinazionale», con la susseguente trasformazione dell'esercito in un esercito tecnologico e poliziesco al servizio, appunto, di questo nuovo potere. Era la fine del fascismo dei Ritter. Era la fine della destra

classica italiana. Era ed è. Perché la crisi economica e l'eventuale recessione non impediranno che questa, delineata da Cefis nel '72, non sia la reale ipotesi del potere capitalistico per il proprio futuro.

È perciò che tutto ciò che sa di fascismo e di vecchia destra si presenta così definitivamente antiquato da apparire quasi innocuo.

Un altro libro che ho sul tavolo, appartenente a tale «destra» (ma in questo caso assai nobile) è una biografia di Leopardi, dovuta a Iris Origo, una signora colta di padre americano e madre anglo-irlandese, ma sposata in Italia e praticamente italiana fin dal 1924. Insomma le date e il destino sono un po' quelli di Pound, e del sunnominato Ritter. La Origo si è impregnata profondamente di cultura italiana. Ungaretti, De Robertis, Piovone, sono, nel ricostruire la vita di Leopardi, i suoi «duchi». E naturalmente il Leopardi è visto secondo un'ottica ermetica che si sovrappone alla visione di una conservatrice inglese che istintivamente prepone a tutto il rispetto per la *privacy*. Ora, non c'è niente di più contrario e negativo, nel fare la biografia di uno scrittore, che un'ottica ermetica e di rispetto per la *privacy*.

L'attesa era che il Leopardi venisse aggredito, per esempio, con la stessa spregiudicata violenza, e crudele eleganza, con cui un uomo, in fondo della stessa destra a cui appartiene la Origo – ma assurda e inventata in quanto italiana – Pietro Citati, ha aggredito un altro mostro sacro, Alessandro Manzoni, e proprio nel suo centenario. È vero che il Manzoni era uscito molto più indenne del Leopardi dagli ascetici culti tollerati nel ventennio reazionario. Tuttavia Citati non ha alcuna remora nel fare del Manzoni un ritratto, stupendo, che non si ferma davanti a niente, e meno di tutto di fronte alla sua nevrosi e alla sua disastrosa figura paterna, sfiorata dall'abiezione. Questo Manzoni «disgraziato» è naturalmente infinitamente più grande di quello ufficiale. Per Leopardi le pre-

messe non erano diverse che per il Manzoni. Anche lui, oltre a essere un mostro sacro, era un povero mostro umano, completamente in preda alla nevrosi con tutte le sue degradazioni. Perché tacere – o sorvolarvi con parole velate – del suo narcisismo, del suo egocentrismo megalomane, della sua impotenza, delle sue inibizioni linguistiche, e di tutte le sue manie e le sue allergie? Tenendo tutto questo nascosto, con la tipica paura borghese di parlare del male, la Origo ha scritto una biografia di Leopardi nobile ma tutta vista alla luce retroattiva di una «grandezza» infine repressiva.

Non tacerò, nel contesto che ho qui istituito degli autori «di destra», di un altro anglosassone vissuto molto in Italia: un poeta noioso e ammirevole, Edwin Muir.

E naturalmente, in un trasporto di amore trionfale, indicherò al lettore la sconnessa e superba *Meditazione milanese* di Carlo Emilio Gadda, e i racconti de *Il sereno dopo la nebbia* di Giovanni Comisso, in cui l'immagine irrelata dell'Italia di dieci anni fa ha l'assolutezza dei sogni felici.

Non è vero che *Fogli di diario* di Cassola sia un libro frammentario, paesaggistico e diaristico. Quanto ad avvenimenti quotidiani, non c'è proprio niente; i paesaggi sono molti, ma sono tutti in funzione di una dimostrazione di «qualcosa» (come vedremo), e quindi profondamente intellettualizzati, ridotti al loro proprio schema algebrico (come direbbe Šklovskij). Fra l'altro si tratta in sostanza dello stesso identico paesaggio che si ripete più volte: e dico «stesso identico» in senso non solo metaforico, ma anche letterale.

L'opera a cui più somiglia questo *Fogli di diario* è lo *Zibaldone* di Leopardi: cioè un diario, sì, ma puramente intellettuale. Del resto l'analogia fra le due opere si limita a questo: più un certo tetro «leopardismo» che Cassola non può non aver assorbito all'epoca del suo apprendistato (anni Trenta), benché di ciò non parli, egli che sembra esser preso dall'ossessione di parlare, in queste pagine, di tutto ciò che nel suo apprendistato ha avuto senso, e un senso definitivo. Il non aver fatto il nome di Leopardi (ma l'avervi alluso, mi pare, solo attraverso una citazione) è una delle infinite obiezioni che si possono muovere a questa opera teorica di Cassola: infatti il «segno» leopardiano di questo libro, è linguistico, quasi, oserei dire, fonologico. Linguistica e fonologia sono due materie totalmente ignorate dal Cassola teorico: che dico ignorate: rimosse, disdegnate, bollate d'infamia. Mentre è proprio

un'analisi linguistica, e forse fonologica, che accerta la qualità e la quantità della presenza di Leopardi in questi «fogli». Ma è inutile cominciare le obiezioni contro l'idea che Cassola ha di se stesso, della sua psicologia, del suo mondo e della sua lingua: sarebbe energia sprecata, un dialogo tra sordi.

Infatti se questi *Fogli di diario* non sono né un diario né una raccolta di paesaggi, cosa sono? Sono un libro involontario di teoria morale e letteraria, oltre che un altrettanto involontario documento psicologico, da laboratorio. In questo suo doppio aspetto, esso è la testimonianza di un grave stato psichico: così grave da rasentare una vera e propria nevrosi. Non parlo di dolore e angoscia, sia pur di carattere nevrotico, ma del quadro clinico di una malattia

C'è stata sicuramente una vera nevrosi infantile verso i cinque anni (alla fine di un'infanzia che, secondo la testimonianza del «paziente», è stata abbastanza felice): nevrosi che ha avuto varie ricadute (una sicuramente durante l'adolescenza; e una sicuramente oggi). È Cassola stesso che fornisce gli elementi per un'analisi «a braccio»: la solita tragedia originaria, che vien fuori in un nitore sconvolgente nel solo sogno che egli dica di ricordare e di cui abbia deciso di parlare (caso assolutamente anomalo, quasi a chiedere inconsciamente aiuto attraverso l'inconscia rivelazione del pericolo). In questo sogno c'è un monte boscoso (un monte vicino a Volterra, che fra l'altro tornerà più volte ossessivamente nel presente libro, e probabilmente in tutta l'opera di Cassola): in questo monte boscoso c'è una lunga «caverna» che arriva fino alla sommità; e ci sono delle «radici sporgenti» di un «grosso albero»: queste radici sono tutte «amputate». Anche un bambino leggerebbe, in questo grafico, il rapporto tra l'immenso sesso materno, e il sesso, moltiplicato ossessivamente, del figlio castrato. I due sessi stanno immobili, su quel monte, uno di fronte

all'altro. Quello femminile, solo, è leggermente «velato». Probabilmente, come in questo sogno, anche nella vita di Cassola non è successo altro.

Così il rapporto tra il sesso del figlio castrato e il sesso della madre è rimasto fulminato in quella immobilità. Se qualcosa si fosse mosso, o sarebbe stata la salute o sarebbe stata la vera malattia. L'immobilità e i minimi elementi di questo sogno, costituiscono il paradigma di tutta la vita di Cassola. Almeno nel senso che conta. Ché evidentemente ogni vita si muove come tutte le altre vite e, come tutte le altre vite, è un intrico infinito di elementi. Fatto sta che quel monte, quella caverna e quelle radici amputate, hanno nascosto e reso irrilevante tutto il resto. Per esempio, un certo annaspere verso soluzioni omosessuali: il sentirsi inferiore e «diverso» rispetto agli altri maschi, l'imitarli disperatamente da lontano, il rinunciare poi ad imitarli, e quindi il detestarli ecc. C'è stato un «pedinamento» del Cassola ragazzo di un altro ragazzo (pedinamento anch'esso inconsapevolmente confessato, quasi paradigma della sua operazione di scrittore). E c'è l'insulto dell'indifferenza: un ragazzo che se ne va col suo motorino, senza degnarlo di uno sguardo, andando verso l'«agognata città» (un po' più di felicità, ed è una situazione penniana). Tuttavia niente è successo in Cassola: anche l'eterosessualità vincente si è cristallizzata: tutte le sue donne «annebbiate» – le donne dei suoi racconti – sono ossessivamente quotidiane (abitanti di periferie o di villini) e nel tempo stesso vagamente agghiaccianti, immobili ed estranee: come la «caverna» dell'unico sogno, sgradevolmente incantato.

Sintomi di questa nevrosi grave di Cassola sono prima di tutto un'introversione ch'egli sa patologica, e di cui si rimprovera (perché egli non ammette il male: non è comprensivo con se stesso in quanto malato). Egli la chiama «egoismo». Ma si tratta di un «egoismo» assai originale, almeno terminologicamente. E sia del resto

ben chiaro che tutto ciò che dice Cassola è sotto il segno di questa assoluta originalità. Altro sintomo tipico di questa nevrosi è una «classica» accettazione della situazione di degradazione o dolore che ne deriva. Per esempio, il detto «egoismo» viene alla fine accettato come un fatale elemento positivo: «Cerco di scrollarmi di dosso quel rimprovero dicendomi che io non potrei dare niente agli altri se non mi richiudessi nel mio egoismo».

Ma i caratteri tipici della nevrosi di Cassola sono l'astenia, l'atonìa e l'abulia. Mai così gravi da divenire un vero e proprio «caso clinico», naturalmente. Ma tuttavia ragioni di atroce malessere. È contro questi sintomi che Cassola ha ingaggiato – lungo l'intero corso della sua vita – una ostinata, tortuosa, e in fondo vittoriosa lotta. In che cosa è consistita questa lotta? Nel giustificare e dare connotazioni positive al comportamento «coatto». Perfino i pensieri «coatti» (forse il più grave di tutti i sintomi del suo male) sono sentiti da Cassola come meri dati di fatto, in fondo positivi (e indubbiamente «originali»).

Tutto ciò che Cassola ricorda della sua infanzia e tutto ciò che egli descrive come importante nella sua vita, altro non sono che i momenti salienti delle sue crisi d'angoscia e della sua ossessione, e i luoghi che la rispecchiano, assorbendone e restituendone il senso.

Ecco perché dicevo in principio che tutto ciò che è ricordato e descritto in questi «fogli» è in funzione della dimostrazione di «qualcosa»: dimostrazione involontaria del quadro clinico della propria malattia, e dimostrazione illusoriamente volontaria delle ragioni culturali che giustificano tale malattia, trasformandone i dati negativi in dati di fatto puri e semplici, magari positivi.

Ho parlato di «ragioni culturali»: ma sia ben chiaro che Cassola si rifiuta di usare il linguaggio della cultura, specialmente quello specializzato (è in tale cultura, sia pur convenzionale, che ci sono le possibilità scientifiche

di smascherare il suo male). È attraverso una lingua rigidamente «selezionata», pura, chiara e semplice fino alla mania – cioè patologicamente difensiva – che Cassola espone queste sue ragioni. Che dunque non possono che essere perfettamente irrazionali.

E poiché Carlo Cassola, che è un uomo colto, sente la debolezza di tale sua irrazionalità, il suo ragionare è anche dogmatico, rissoso, aggressivo, teppistico. Attraverso questo, egli, come del resto vuole, diviene campione di un mondo provinciale e arretrato, culturalmente meschino, miope e cattivo: la piccola borghesia nella fattispecie toscana. Ma sono appunto il silenzio e l'ignoranza di questa borghesia che salvano Cassola. Tutti coloro che parlano o sanno qualcosa sono suoi nemici. La salute è nel silenzio e nell'ignoranza: e quindi nell'esistenza che si ripete ma è sostanzialmente immobilità.

È attraverso questo meccanismo di difesa che Cassola vede e descrive letterariamente la sua piccola borghesia e la sua provincia: e quindi ne restituisce oggettivamente la miseria, la sordidezza del perbenismo. Tanto più quanto egli si ostina, nel suo atroce stato di depressione, a vedervi una forma di felicità: felicità peraltro consistente nella pura e semplice possibilità di vivere.

Ideologizzando (ma senza far mai questa terribile parola) il suo rapporto con tale mondo piccolo-borghese e provinciale – attraverso continui riferimenti a una «cultura» parossisticamente selezionata e ridotta – Cassola ha così potuto scrivere questo bellissimo «Libretto»: «Summa» – avara e assolutamente decisa a non autodefinirsi – di tutta la sua vita e di tutta la sua letteratura.

Le grandi correnti di pensiero dell'epoca moderna pare abbiano avuto un unico scopo comune: quello di sfatare ogni idea di innocenza nell'uomo e nella società. E, a ben pensarci, tale idea di innocenza è imprescindibile dall'idea di unità: un'unità, s'intende, idealistica. Marx per sfatare l'idea innocente che il borghese aveva di se stesso istituisce nella coscienza l'opposizione classista. Cosicché mai, in nessun momento, il borghese può considerarsi socialmente innocente: perché egli vive sempre, in ogni momento della sua vita, la colpa di essere privilegiato. Freud, per sfatare l'idea innocente che l'uomo aveva di se stesso crea un altro dualismo: il conscio e l'inconscio. Mai, dunque, in nessun momento, l'uomo «singolo» è innocente, perché, sempre, in ogni momento della sua vita, egli è inconsciamente nell'atto di compiere qualche innominabile misfatto.

Del resto anche la cultura borghese – nel suo interno – aveva elaborato negli ultimi cento centocinquant'anni teorie dualistiche, che distruggono l'innocenza di una eventuale parte eletta e totalizzante. Per esempio l'idea di «cultura», com'è nata dalla grande sociologia ottocentesca, dissacra l'innocenza della cultura «eurocentrica», o, per eccellenza, «culturocentrica», attribuendo la loro giusta dignità alle *altre* culture.

La sola scienza che, nelle sue linee maestre, ha percorso una strada totalmente diversa da quella che ho qui

elementarmente delineato, è l'estetica. L'estetica è rimasta sempre sostanzialmente idealistica. Essa ha continuato imperterrita a postulare la totale innocenza della poesia, difendendone dunque l'unità. Nella fattispecie l'unità di forma e contenuto, per esempio. Chi volesse oggi operare una simile distinzione nella poesia passerebbe per un ridicolo imbecille. Il «formalismo» russo (l'eroico, candido, adorabile formalismo) è idealistico: e anche lo «strutturalismo», applicato alla poesia, lo è. Ho fatto i nomi, ancora secondo uno schema elementare, delle due correnti che racchiudono cronologicamente il pensiero estetico più attuale. La poesia dunque è innocente cioè «una»?

Al lettore sembrerà incredibile, ma queste importanti, quasi solenni considerazioni, mi sono venute in mente leggendo le *Poesie* di Giorgio Baffo.

Leggendole, infatti, il mio pensiero non poteva non correre a De Sade: e quindi, osservando, al solito, «com'è fatta la scrittura» del Baffo, non ho potuto non pensare, a causa della sua estrema, esagerata «leggibilità» (che apparenta appunto il Baffo a De Sade), all'ultima critica e teoria della critica, che ha inventato i nuovi termini di comodo di «leggibilità» e «illeggibilità»: nella fattispecie, per esempio, a Philippe Sollers (*L'écriture et l'expérience des limites*), che fra l'altro si occupa, proprio sotto questa angolazione, di De Sade.

D'altra parte, perché mai Guillaume Apollinaire si è interessato tanto al Baffo (curando la sua traduzione francese: 1910)? Evidentemente perché il Baffo si innestava nella tradizione illuministica europea proprio nel modo che poteva piacere a un decadente francese: cioè in modo estremistico. Come De Sade.

Giorgio Baffo (nato a Venezia nel 1694 e lì morto nel 1768) è un poeta dialettale che non ha avuto in Italia alcuna fortuna (come nota il prefatore alla presente edizione, Piero Chiara). Solo nel 1971 è uscita l'edizione

critica della sua intera opera, a cura di Elio Bartolini: a cui non va affatto, a quanto pare, l'imperitura gratitudine della cultura italiana, che se ne è completamente disinteressata. Ebbene, questa gratitudine sia almeno nominalmente qui iscritta su lapide.

Il Baffo, ho detto, ha preso una prima decisione stilistica irrevocabile: quella di essere estremisticamente leggibile. La sua leggibilità è tale che la «mozione» su cui si fonda pare non solo perfettamente naturale e del tutto impersonale, ma addirittura ontologica. La matrice della «leggibilità» eccessiva del Baffo è perduta nel nulla: cioè nel profondo. Egli comunque ne stabilisce i commi istitutivi con somma leggerezza, quasi non fosse affar suo, nella prima poesia *Dedica* e nella seconda *L'autor non vuol metafore*. Tali commi sono i seguenti: 1) le mie poesie siano scritte per le persone che guardano le cose per il «verso buono», cioè in buona fede; 2) le mie poesie siano difese dalla *ragione*; 3) le mie poesie descrivano il sesso come una cosa «bella, allegra e buona»; 4) le mie poesie siano scritte in veneziano, lingua che ho imparato per nascita; 5) le mie poesie evitino le metafore e la loro «scrittura» abbia un aspetto puramente comunicativo. Di ciò il Baffo dà subito, in queste prime poesie, due saggi che non lasciano il benché minimo dubbio sulla sua volontà di mettere in pratica *alla lettera* la propria piccola «Costituzione»: nella prima: «... cose deliciosissime, cioè / de bocche, tette, culi, cazzi e mone»; nella seconda: «Come che ha stampà Dio le mone e i cazzi».

Ai primi commi, enunciatati, se ne aggiungono naturalmente altri non enunciatati, perché appartenenti più alla cultura del Baffo che alla propria privata organizzazione stilistica: per esempio l'empietà, il confronto libertino con la religione. Oppure l'uso dell'iperbole (di derivazione letteraria probabilmente ancora seicentesca).

Fondata su una tale «mozione» la scrittura poetica del Baffo finisce coll'andare naturalmente al di là delle

proprie regole: la pura, elementare comunicatività «senza metafore» finisce col raggiungere un'evidenza così eccessiva da diventare pazzesca. Le parole sono allineate frontalmente e senza mistero, in una sintassi e in una metrica del tutto prive di ostacoli: sono così tutte ugualmente in luce. È come dunque trovarsi in un deserto talmente piatto da non offrire alla sguardo allucinato neanche il minimo filo d'ombra.

A questo si aggiunge poi un altro fatto imponente: cioè l'accumulazione della materia in quantità non calcolata. Si tratta infatti di una accumulazione iterativa, la cui ossessività, unita alla quantità, finisce col travolgere definitivamente l'autore. Il Baffo si trova così in preda a due «forze» che egli nella sua assoluta umiltà non sospettava di aver scatenato con tanta virulenza: l'eccesso di evidenza e l'abnorme accumulazione. È proprio quello che accade in De Sade.

Insomma, sia in Baffo che in De Sade c'è una sproporzione inconciliabile tra una singola pagina e l'insieme delle pagine. La pagina è perfettamente, eccessivamente leggibile; l'insieme delle pagine, è illeggibile.

Nel Baffo, di conseguenza, le invenzioni linguistiche sono due: una è quella che regola la pagina (secondo le norme che abbiamo visto). L'altra è quella che regola l'insieme delle pagine, secondo norme che (come abbiamo visto) sfuggono allo stesso autore.

S'intende che la grande invenzione è questa seconda. La prima ha la deliziosa semplicità dell'uovo di Colombo. Ma la seconda ha una grandiosità e una imparlabilità demoniaca.

Se portiamo il discorso, poi, sul piano per così dire «morale», la differenza appare ancora più impressionante. Nel caso che «leggibilità» corrisponda a «possibilità psicologica di leggere» e «illeggibilità» corrisponda a «rifiuto psicologico di leggere», ci è facile dedurre come un sonetto del Baffo possa, materialmente, essere letto

da un moralista – letto, s'intende, come una facile, vacua, spregiata pagina pornografica. Ma quello stesso moralista, *mai* potrebbe materialmente leggere l'intera opera del Baffo: il suo rifiuto sarebbe furente e omicida: perché si troverebbe di fronte non più alla Pornografia, ma all'enormità della sua Etica e della sua Estetica. La Serenissima ha perseguitato, modicamente, il Baffo. Ma la Cultura italiana l'ha condannato al rogo. Ed egli è tuttora là che brucia.

Le storie letterarie non hanno elevato l'erma che gli spettava accanto-e-contro il Goldoni, non lontano dal Metastasio. Al posto di tale erma c'è il vuoto. È una vergogna: tale erma non è stata eretta nemmeno, come poteva essere presunto e preteso dagli storici della letteratura italiana, come avvenimento prefiguratore del Belli e del Porta. Con questi due nomi, peraltro, siamo a un punto decisivo per quanto riguarda la costruzione – tutta dunque da fare – della figura letteraria e storica del Baffo; se, appunto, ciò che egli *non è stato* rispetto al Belli e al Porta è in tal senso determinante. Il Belli e il Porta hanno oggettivato la propria eventuale ossessione scatologica, se c'era – e se si può lecitamente assumere a indice di una intera opera un suo momento evidentemente parziale – in personaggi, ambienti, luoghi, fatti «storici». Il Belli ha inventato il sottoproletario romano, il Porta il piccolo-borghese milanese, ecc. Ne son venuti fuori due «mondi», formicolanti di gente, appunto socialmente ben determinata.

Il Baffo – circa un secolo prima – ha al contrario assimilato tutto a sé: ed egli parla in prima persona come se il suo io fosse paradigmatico. Il suo sesso è universale, come è universale la «mona». Egli è nobile (non un borghese come il Porta e il Belli): il suo rapporto col popolo era dunque di puro potere (sia pur bonario e paternalistico): diretto, senza diaframmi. Non si capisce se coloro che il Baffo assimila a sé, nella comunione gaglioffa del liberti-

naggio, siano altri nobili oppure dei commercianti, oppure degli artigiani o dei manovali. Il «funzionamento» sociale di Venezia appare solo tra le righe, come in De Sade la Francia. Ed è classicisticamente indifferenziato.

L'io del Baffo – uomo intelligente e mite – è tuttavia un io rivoluzionario, perché si fonda, in scandaloso anticipo sui tempi, non solo sulla ragione, ma anche sulla coscienza della disgregazione della ragione: sulla prevalenza, rispetto ad essa, dell'ossessione. Le sue «centoventi giornate della città di Gomorra» (non priva di tentazioni sodomitiche) presumono un mondo osservato con l'occhio lucido della ragione e anche del senso comune: occhio che con la stessa lucidità vede, di quel mondo, anche l'immanente fine. Nel tempo stesso tuttavia è anche impressionante, in Baffo, la capacità – come si dice nell'ambito di una cultura psicanalitica – di non vedere. Non vedere che cosa? L'enormità del suo profondo (che ha accumulato materiali che sono andati ben al di là del suo progetto); l'alterità del mondo sociale, accomunato al proprio in nome di una universalità che per essere quella del sesso non è meno astratta e inattendibile; il senso oggettivo di un'altra «cultura», quella popolare, di cui peraltro egli aveva usato lo strumento più significativo, ossia il dialetto.

Ecco dunque sperimentata nel Baffo l'ipotesi – accennata in principio – di un dualismo interno alla scrittura, che ne rompa la mitica unità e la conseguente purezza o innocenza. Ma ciò lascia il tempo che trova: e ha senso solo in quanto nato dalla lettura del Baffo. È la scoperta del Baffo che conta: coi problemi che ne derivano: inserire questo *Canzoniere*, che nessun professore riuscirà mai a leggere, nella storia letteraria o nella storia *tout court*: trovare per questo infrequentabile De Sade, sia pure puerile, idillico e sedentario, il posto che gli compete.

Giovanni Faldella, *Donna Folgore*

Lo mio «duca» Gianfranco Contini, nel tempo del mito, mi aveva imposto con la più squisita affabilità di assumere Faldella nel mio personale Empireo. E io l'avevo assunto. Con la massima sincerità. Naturalmente Faldella aveva preso il suo posto nella «funzione Gadda della letteratura italiana». Ora, con un grande apparato critico, più voluminoso del volume stesso, a cura di uno zelante e simpatico catecumeno, Gabriele Catalano, esce un inedito di Faldella, *Donna Folgore*. Un avvenimento, dunque, per gli eletti. La casa editrice Adelphi ha superato se stessa. L'asciutto e severo entusiasmo della cerchia «iniziata» è pronto a scatenarsi, naturalmente con la giusta dose di ironia sui propri godimenti: magari ricalcata mimeticamente sulla scrittura del Faldella stesso. Malgrado l'invasione del campo, io sono sul campo. E quindi anch'io son tenuto a partecipare alla festa. Invece no, o almeno con molte riserve (come si dice in un gergo peraltro antipatico).

La scrittura del Faldella diarista e fantasista permane. I primi due capitoli di *Donna Folgore* si leggono con molto piacere, appunto perché sono, per definizione, «due capitoli». Poi i «capitoli» finiscono per formare un romanzo. E allora si aggiunge o si sottrae loro qualcosa. La loro «scrittura» non è più autosufficiente: perché alla sua «struttura», direbbe uno strutturalista (Contini una volta diceva «sistema»), si aggiunge un'altra «struttura»: quel-

la appunto del romanzo. Le due «strutture» – quella del capitolo e quella del romanzo – non si fondono *mai*. *Donna Folgore* è costituita da due libri paralleli, che non si incontrano *mai*. Poco male, teoricamente. Anche perché, a un'altra profondità di analisi, probabilmente, tale incontro avviene. Noi siamo sempre lacerati da «dualismi» che poi a un più attento esame sbolliscono, e ci lasciano, più spaventati ancora, a far i conti con l'unità.

La caratteristica della scrittura del «capitolo» è quella di essere decisamente verbale. Il non verbale, naturalmente, gioca il suo ruolo di «antitesi», o di «contraddizione», o, almeno, di «elemento integrativo» (non so). Come tutte le convenzioni, anche la convenzione linguistica è fondata sul non verbale (cfr. il pragmatico, quasi behavioristico *La convenzione* di David K. Lewis, ed. Bompiani). Poiché il patto linguistico originario permane in ogni scrittura, è chiaro che in ogni scrittura è la non verbalità che costituisce l'indispensabile polo «opposto».

Allorché Faldella organizza la sua scrittura in una prosa che mescola: cicaleccio piccolo-borghese professorale o avvocatesco, chiacchiera plebea, dialetto, per lo più piemontese, gerghi tecnici, specialmente il latino umanistico «raro», invenzioni personali «scapigliate» ecc., è chiaro che ne nasce un «universo verbale» per così dire totalizzante. Segno e senso, in un'opera d'arte, possono anche non coincidere, restare sfalsati: ma ultra-segno e ultra-senso è chiaro che non possono che coincidere perfettamente.

Sono ugualmente due invenzioni arbitrarie, che rimandano a se stesse, non alla realtà. È vero. Eppure la realtà è là. A rischio di essere behavioristi come David K. Lewis, non possiamo non sapere che i «problemi di coordinazione» che fondano ogni codice – anche naturalmente il più balzano – è esistenzialmente che si pongono. Anche la più inventata e arbitraria delle scritture

pesca nella realtà (non verbale), i cui apporti sono per così dire «verticali».

Una scrittura media come quella del romanzo – assai più vicina alla «convenzione» originaria – rimanda anch'essa, naturalmente a se stessa: però contemporaneamente ambisce anche a rimandare di continuo alla realtà. Ecco perché il romanzo si fonda, oltre che su «forme linguistiche» anche, e forse soprattutto, su «forme non linguistiche»: per esempio, il fatto, lo sviluppo dei personaggi, il riferimento alla situazione storica, ecc. Gli apporti della realtà esistente in un romanzo hanno un carattere orizzontale: scorrono all'interno del romanzo stesso (con la sua successività).

I reali rapporti di Faldella con la realtà sono quelli del «gatto selvaggio»: verticali. Egli sprofonda e riemerge, mentre la sua scritturina cicaleggiante e parodistica imperversa senza mai cambiar registro. Tuttavia egli nella trilogia dei *Capricci*, e nella fattispecie in questa *Donna Folgore*, vuol fare il romanzo, cioè qualcosa di scritto entro cui scorre orizzontalmente il reale. Non solo, ma egli, fingendo di far altro (cioè dei capitoli senza capo né coda, presi nel vortice di una digressività continua), ambisce a fare non solo il romanzo, ma il romanzo sociale. Quando a p. 220, Faldella, citata una terzina di Dante, conclude: «E questa è pure la ragione morale del presente romanzo verista», anche se fa della civetteria metalinguistica, è sincero. Ed è sincero anche quando a p. 254 ribadisce: «... ma per omaggio alla verità (la mia opera) deve ricusare anche questa versione ottimista, e concludere ancora una volta con il pessimismo del verismo, senza neppure aver paura dei finali in *ismo*».

Per questa sua contemporanea natura di «serie di capitoli» e di «romanzo», il libro del Faldella è un *monstrum*: il che, ripeto, va benissimo. Solo che purtroppo è un *monstrum* parzialmente involontario: vi è venuta a mancare infatti la «totale» sfiducia nel romanzo, e quin-

di un «totale» atteggiamento parodistico verso di esso. Nessuno potrà venirmi a dimostrare, onestamente, che Faldella non abbia voluto fare un romanzo, come dice Šklovskij, «a schidionata», sul modello dei romanzi picareschi o del *Don Chisciotte*.

Ebbene, questo romanzo è fallito. Poiché il Faldella ci credeva e non ci credeva. Era infatti preso dal pudore di rappresentarne i momenti cruciali, là dove si scatena la fantasia: e quindi si è limitato ad enunciarli. In compenso si è gettato accanitamente a macinare prosa scoppiettante e perfettamente monotona per renderci edotti dei momenti marginali o accessori della storia. Operazione, ripeto, lecitissima, che dà infatti i primi due bellissimi «capitoli»: ma che subito fallisce, perché, sotto le pagine che ne nascono, c'è un romanzo mancato: non un romanzo parodiato: un romanzo mancato. La «scrittura» del «capitolo» è demistificata e impoverita: mostra le corde. La regge fino alla parola «fine» la pura ossessione. Ed è per questo che, malgrado tutto, il lettore giunge all'ultima pagina con interesse, e anche con amore.

Perché tanta passione per questo romanzo portato a conclusione nel 1908-1909? Tanta passione, voglio dire, militante, più che storiografica?

Perché il fallimento del «romanzo» del Faldella e la conseguente messa in crisi della sua «scrittura» extravagante, digressiva, ecolalica, «non-romanzesca», implica un rimescolamento di valori estremamente attuali. Infatti se Faldella fosse riuscito nel miracolo di salvare la propria scrittura non romanzesca dal fallimento del suo romanzo, si sarebbe potuto parlare della sua «funzione Gadda», come di un grande, indiscusso precedente. Ma ciò non accade. Infatti Gadda aveva perduto *veramente* la possibilità del romanzo: e ciò dà ai suoi tentativi di romanzo parodiato una tragicità di cui in Faldella non c'è neanche l'ombra. Con la funzione Gadda in Faldella coesiste, mettiamo, anche una funzione Arbasino, una

funzione Manganelli e una funzione Leo Pestelli! Tutte funzioni che si svalorizzano l'una con l'altra, facendo del Faldella un precedente amorfo e monco, in cui l'ambiguità non è sufficiente a mascherare la sostanziale immaturità e ristrettezza. Certe sue anticipazioni, effettivamente emozionanti e quasi prodigiose, finiscono con l'apparire non profetiche: cioè: esse non prefigurano avvenimenti linguistici nuovi dovuti a un'evoluzione storica, ma piuttosto sono figure che precedono analoghe figure rese iterative da un sostanziale immobilismo storico dell'Italia provinciale.

Palladio, *La Storia Lausiaca*
Pietro Citati, *Alessandro*

Confesso che la ragione per cui mi sono soffermato su *La Storia Lausiaca* è stato il piacere di leggiucchiare il testo a fronte in greco. Poche frasi ogni tanto, che io involontariamente estrapolavo dal testo, attribuendo loro un significato stravagante e interessato. Alcune ne ho imparate a memoria. E una breve allocuzione (che non dico) è divenuta addirittura, almeno in via provvisoria, il titolo di un mio prossimo film comico.

C'è anche un cenno alla semiologia: il «linguaggio» del corpo o del comportamento. L'eremita Pambo «*on sikhè retòs epaideuse*»: fece di sé un istruttivo esempio parlando in silenzio. La gestualità era un modo rappresentativo di comunicare, in effetti, come in molte religioni nel loro momento esclusivamente mistico. Gli eremiti della *Storia Lausiaca* praticano questo linguaggio, sebbene assai meno genialmente, per esempio, dei preti «Zen», i cui gesti «delusori» sono sublimi.

No, negli eremiti della *Storia Lausiaca* non c'è né genialità né sublimità. In essi l'unico valore sorprendente è un'inconsapevolezza di sé quasi angelica (anche se un po' idiota). Il 400 d.C. si presenta attraverso essi (che sono una piccola folla) visto nella luce parziale della nevrosi: per cui la storia è una storia evitata, una plaga sospesa nel nulla. I poveri si danno da fare per guadagnarsi il pane o il paradiso, «parlando in silenzio», e i Potenti pare che non ambiscano ad altro che a esserne edificati.

Il Palladio che ha scritto questa storia edificante, era uno di quelli lì: afono, preciso, melenso, ipocrita e angelico. Però il suo greco è delizioso: estenuazione fossile di una lingua ellenistica colta, che ricalca però ormai un ideale dialetto o neo-ellenico, o neo-latino o addirittura barbarico, dalla sintassi elementare, strettamente comunicativa. Palladio, in questa sua lingua impareggiabilmente unitaria (simile in qualche modo al francese moderno) rappresenta l'aspettativa apocalittica dell'al di là come «sospensione» storica, in cui i più irrilevanti e meschini atti di ignoranti «santoni» assumono proporzioni gigantesche. Anche della *Vita di Antonio* uscita precedentemente nella stessa collana diretta da Christine Mohrmann (e da cui si attende tutta una lunga serie di opere prelibate), potrei ripetere quanto ho detto per la *Storia Lausiaca*: sant'Antonio vi concentra, per pura accumulazione, tutta la melensaggine e l'infernale patologia della teoria di asceti «elencata» da Palladio. Uno dei due traduttori della *Vita di Antonio* era Pietro Citati. Ed è al suo recente *Alessandro* che introduce questa pagina sul «greco» lausiaco. E il lettore mi conceda di parlarne a mia volta da lettore: da nudo lettore.

Non possiedo infatti alcuna competenza di alcun genere né a proposito degli eremiti del V secolo dopo Cristo, né a proposito del Grande Condottiero di circa settecento anni prima, fondatore della loro cultura, almeno linguistica. Perciò mi permetto di fare l'unica osservazione critica ch'io possa fare, cioè che nell'*Alessandro* di Citati manca il greco. Manca cioè un grande piacere per il lettore e la necessaria «dis-trazione» del testo italiano. Io per esempio non sapevo che esistesse un *Diario* di Alessandro – sia pur scritto redazionalmente dall'Ufficio Stampa e Propaganda della sua spedizione – né che esistessero delle *Lettere* di Alessandro, sia pur citate nei testi degli storici, e quindi manipolate o inventate. Sarebbe stato opportuno che i frammenti dei Diari o degli Pseu-

do-diari di Alessandro e delle sue Lettere, autentiche o no, fossero stati riportati in greco. Essendo l'*Alessandro* di Citati un libro composito (in esso, oltre al *divertissement* di Citati, si ha una seconda parte, filologica, appunto di Diari e Lettere a cura di una seconda mano, quella di Francesco Sisti, per la verità abbastanza citatiana, nella stesura delle note. Inoltre c'è una parte di Illustrazioni), una parte aggiunta di testi greci non avrebbe turbato la coerenza del libro.

Il breve ritratto di Citati d'altronde non è che una parafrasi dei testi greci messi in fila secondo una successività cronologica, e trascelti volontariamente senza rigore filologico. La parafrasi infatti che Citati aveva aprioristicamente progettato era dilatatoria e mitizzante. Egli non voleva inserire nella propria idea di Alessandro nient'altro che non fosse la materia di cui era storicamente «fatta». Citati non si distingue da Plutarco o da Diodoro Siculo – e tanto meno dai contemporanei e famigliari di Alessandro, Aristobulo, Callistene, Clitarco, Nearco, Onesicrito, Tolomeo – se non attraverso uno iato storico (lui è moderno e quelli sono antichi), ma sostanzialmente accettando il loro Alessandro. Anzi, egli pare sporger-si, sull'orlo del baratro, dalla sponda della modernità, a scrutare sull'altra sponda, per poter fare una sua storia tutta sostanziata da *quella* storia (non storicistica).

Naturalmente ciò che Citati vede, subisce in lui una fatale deformazione: in lui scrivono un po' Huysmans e un po' magari D'Annunzio, o perlomeno uno scenografo e un costumista colti. Per Alessandro del resto Citati non può avere altro che ammirazione. Cosa che glielo rende astratto, inconfondibile ed estraneo. Come a Citati era già successo per Goethe. Non è il ritratto di Goethe o di Alessandro che a Citati può riuscire bene: ma quello, per esempio, di Manzoni. Che gli è infatti riuscito, non bene: straordinariamente bene. Crudele e commosso, cinico e

comprensivo: tutto concreto, tutto presente. Irriverente per amore. Sacrilego per confidenza.

Nel ritrattino di Alessandro si sente che Citati non conosce fisicamente nulla del mondo di Alessandro. Avesse fatto anche solo un viaggetto turistico a Persepoli, probabilmente tutto gli si sarebbe cambiato tra le mani. È molto importante sapere com'è veramente la luce o il colore della terra in Persia, per poterne parlare anche a proposito di un Alessandro lasciato mitico. Ma non è tanto questo – la luce o il colore della terra in Persia – che «blocca» Citati nell'enfasi: quanto piuttosto il non aver accettato in Alessandro il narcisismo, l'esibizionismo, l'isteria, la megalomania, se non attraverso fatali eufemismi.

In realtà ciò che colpisce un profano come me nella vita di Alessandro sono due cose: la sua sessualità aberrante e folle e la sua capacità organizzativa. È vero che i rifornimenti, allora, si trovavano in natura, sul luogo (le fabbriche di armi, i cantieri navali ecc. erano lì, per strada: e lo dico in quanto regista che ha percorso, con una *troupe*, parte dell'itinerario di Alessandro: e so cosa significhi la lontananza dalle «basi»). Ciononostante però è strabiliante la pedestre capacità organizzativa di questo generale dionisiaco. Se c'è una persona a cui del resto egli può essere paragonato, per essere capito, questa persona è Lawrence d'Arabia. Alessandro è stato in realtà un turista che inseguiva dei miti infantili e adolescenziali. Come Lawrence d'Arabia amava travestirsi e confondersi con gli indigeni mitizzati.

D'altra parte la molla profonda che lo spingeva alle sue «Fatiche», era l'omosessualità. Su ciò Citati tace. Perché? Egli si limita a parlare di Efestione, l'amico e amante più caro di Alessandro, come del «suo» Patroclo. È tutto. Ed è troppo poco anche come elegante litote. Soltanto nelle ultime – le ultime, alla lettera – righe di questo *Alessandro*, a cura del glossatore, è detto: «Molto

si è scritto sui rapporti tra Alessandro Magno e le donne. Fu un campo dove fu più di frequente attaccato dai suoi nemici; così dai peripatetici, che lo dissero frigido, impotente, o addirittura omosessuale, tradizione del resto accolta dallo stesso Plutarco».

Alessandro per tutta la vita ha rifiutato di avere un padre: egli si è considerato figlio di un Dio, cosa che gli garantiva oggettivamente la verginità e quindi il completo possesso della madre (la quale ne era spiritosamente un po' seccata: doveva essere una donna molto intelligente). Del resto in una lettera che ha tutta l'aria di essere autentica, Alessandro si vanta imprudentemente: «Di me si può dire che non ho neppure visto, né voluto veder la moglie di Dario; e neppure ho tollerato che si esaltasse la sua bellezza in mia presenza».

Il buon Palladio aveva pienamente elogiato l'eremita Amun che, fin dalla prima notte, non aveva neppure toccato la moglie, ed era con lei vissuto senza mai toccarla; e che poi un giorno, guardando un fiume, si era voltato dall'altra parte per non vedere un suo giovane compagno nudo. Ma Palladio era Palladio: e in proposito, il massimo che egli potesse, piamente, sapere era che «in Cristo Gesù non esiste né maschio né femmina» (*Vita di Sisinnio*).

Sono uno *scrittore*. Da più di due anni sto *scrivendo* un nuovo romanzo. La cosa che più mi interessa in un altro *scrittore*, forse anche proprio perché sto *scrivendo*, è la *scrittura*. Al lettore ciò può sembrare talmente naturale da ramentare la banalità. D'altra parte la prima qualità di uno scrittore consiste nell'illudere il lettore appunto della naturalezza della sua scrittura: di non porgliene il problema. Quasi essa si fosse fatta da sé (anche nel caso di un Gadda o di un Joyce).

A proposito del nuovo libro di Soldati esordirò con un'impressione riguardante la scrittura: non più che un'impressione, insisto. La scrittura di Soldati manca assolutamente di «vischiosità»: essa non si attacca, non aderisce al lettore, non gli si incolla addosso. Leggo in Ferenczi (*Thalassa*) che il coito delle rane è anomalo rispetto al coito degli anfibi – anello di passaggio tra la libera vita nel mare, per sempre perduto, e la vita nella terra – perché nel maschio si è sviluppata una specie di «vischiosità» nelle zampe per cui può attaccarsi e aderire alla femmina: cioè possederla. L'autore esprime autorità, l'autorità è possessiva, la possessività di un autore si manifesta attraverso la vischiosità della sua scrittura. Si pensi a un caso recente e in questo senso paradigmatico: cioè al rozzo, manieristico e predicatorio *La Storia* di Elsa Morante, il cui diritto a essere considerato, per metà, un libro straordinario, si fonda sulla potentissima vischiosità della

sua scrittura. Ora, al contrario, la scrittura di Soldati è priva di ogni vischiosità. Ciò significa che Soldati ha rinunciato praticamente a tutto ciò a cui aveva primario diritto: cioè a tenere attaccato a sé il lettore, a possederlo, a esercitare su di lui una inconfessata autorità.

L'assoluta «leggerezza» della scrittura di Soldati significa fraternità. Il suo rapporto col lettore non è autoritario, ma mitemente fraterno. Il trovarsi però privo di autorità (che è tradizionale ed essenziale per un autore) lo getta in uno stato anomalo, fuori da ogni abitudine, imponderabile, che sviluppa in lui due istinti sostitutivi a quello dittatoriale dell'autore: l'istinto a fare il pagliaccio, cioè a scherzare sulla sua voluta impotenza o mancanza di potenza, e l'istinto a fare il demone, proprio nel senso dostoevskijano della parola, cioè a organizzare i giochi del pagliaccio in modo da riattribuire loro quel senso che il «gran rifiuto» sembrerebbe aver loro sottratto. Fraternità significa democrazia (la democrazia è nata nel deserto, dove si incontrano i figli orfani, banditi, che giocano e si alleano tra loro contro la città).

Come Soldati, in quanto scrittore, si privi della vischiosità che simboleggia l'organo genitale paterno, così minaccioso per il lettore, è raccontato stupendamente nell'episodio de *Lo smeraldo* in cui il protagonista, ormai in là con gli anni, a causa delle circostanze, è costretto a prestarsi ai desideri orali di un omosessuale. Il rapporto tra l'autore-protagonista e il proprio sesso è rappresentato in questo episodio con una delicatezza e una leggerezza stupefacenti: e ciò appunto lo rende perfettamente fraterno all'omosessuale, melvilliano e un po' gerontofilo, che lo desidera. Questo episodio – naturalmente al di fuori della volontà dell'autore – può essere preso per emblematico dell'intero rapporto di Soldati col suo lettore: ripeto, autocastrazione attraverso il supremo alleggerimento della scrittura, istituzione di un

rapporto fraterno, democratico e paradigmaticamente omosessuale col lettore.

Ho detto che non potendo contare – per propria volontà – sull'autorità della scrittura, Soldati, come un re che dopo avere abdicato, venga spogliato, dileggiato, messo in berlina, è costretto ad accettare tale situazione (voluta) facendo il buffone, e, insieme, il demone. In quanto buffone è assolutamente costretto a trasformare il suo libro in un gioco, in uno «scherzo». Per esempio a «rifare» altri tipi di libri, cioè adottare i codici su cui, rigidamente, i giochi si fondano. In ciò quindi Soldati è mimetico. E non gli passa neanche lontanamente per la testa di trasgredire le regole. Egli non ambisce ad inventare un gioco. Ma ad imitarne i modelli, anche se magari mitici. Contemporaneamente egli è però anche «demone». In quanto demone che cosa fa? Lascia il gioco com'è, ma cambia la posta. Gioca, mettiamo, a briscola – gioco divino – ma anziché perdere o vincere un soldo o un miliardo, o uno smeraldo, perde o vince *qualcos'altro*. Questo *qualcos'altro*, poi, non viene e non verrà mai definito dal demone: perché, se egli lo definisse, in qualche modo, anche nel modo più misterioso, quel *qualcos'altro* finirebbe fatalmente col divenire *valore*.

Soldati si oppone in fondo religiosamente alla sua società: al capitalismo e alla mercificazione di ogni cosa, compreso l'uomo stesso. Non per niente ho ricordato Dostoevskij. L'opposizione evangelica (con finte e «demoniache» suggestioni cattolico-gesuitiche, ossia un finto amore per i vari *starets*) si manifesta poi – con grazia pari all'impudenza – attraverso un «bluff». Soldati si libera della violenza totalizzante del mondo in cui vive, tacendo o mentendo esattamente come un bambino. Cosa che costituisce poi la base del suo gioco. Il lettore è quindi chiamato, se proprio lo vuole, a cercare lui in che cosa consista quel *qualcos'altro* che è la posta del gioco: *qualcos'altro* di cui si sa solo vagamente che è religioso, o

evangelico – benché espresso in forme perfettamente laiche – ma che comunque esprime, della religione, il momento ridente, irridente, delusorio, buffonesco – che è poi, credo, il più alto.

Naturalmente nemmeno il lettore potrà mai giungere a capire in che cosa consista questo *qualcos'altro*, perché la caratteristica principe di questo *qualcos'altro* è quella di essere sempre *qualcos'altro*. Ma non importa. Perché esso in fondo vuole esprimere l'incrollabile fiducia in una lacuna dell'essere. E, storicamente, la fiducia in un'alternativa che eluda le regole sociali e il potere, magari soltanto chiudendo gli occhi per non vedere. In queste elusioni infantili c'è però un'astuzia che nessun uomo adulto è più in grado di avere.

L'astuzia – una mitissima, candidissima, entusiasta astuzia – è l'arma di Soldati scrittore. *Lo smeraldo* è un gioco giocato secondo schemi miticamente tradizionali (il romanzo di avventure, il giallo alla Greene, la fantascienza) ma con una astuzia *quasi* da baro. Il lettore è sempre in perdita: perché non si aspetta mai nessun colpo dell'avversario, come succede sempre nei romanzi «umili» che si rispettino. Ma il lettore ama perdere con un suo pari. È questo che lo affascina. E, come abbiamo visto, Soldati, proponendo al lettore un gioco, gli si presenta come perfettamente pari. Lui rinuncia all'autorità dell'autore, masochisticamente, ma il lettore rinunci, altrettanto masochisticamente, a vincere, accettando di lasciarsi menare per il naso da un avversario più bravo: astuto, in gran vena e inoffensivo (perché la posta del gioco non è un valore).

Considerato come gioco *Lo smeraldo* è uno tra i più belli inventati nella letteratura italiana di questi anni. Prima di tutto Soldati ha escogitato una regola prima e fondamentale, di carattere metalinguistico. Egli ha istituito cioè una identificazione tra scrivere e sognare. Quindi ogni volta che nel romanzo si parla del sogno in realtà si

parla del romanzo stesso, cioè della sua scrittura. Per esempio, nel momento in cui Soldati dice o fa intendere che il proprio sogno è profetico, in realtà dice o fa intendere che la scrittura è profetica. Come il sogno produce il futuro elaborando il vissuto, così la scrittura produce il futuro elaborando l'esperienza. Ma naturalmente le cose sono anche in parte interscambiabili: il ruolo del vissuto viene gestito attraverso la scrittura e il ruolo dell'esperienza storica attraverso il sogno. Ma questi scambi, piacevolmente scandalosi, sono appunto tipici di tutti i giochi.

La seconda grande trovata del gioco è l'invenzione dell'«incognita» Smeraldo: esso è un simbolo: ma di che cosa? Di tutto e di nulla (come si dovrà constatare alla fine del libro). Esso è un simbolo e basta. Ha la funzione pura del simbolo. Ed è quindi a disposizione di ogni realtà simbolizzabile. Se si trattasse di un gioco di carte, lo Smeraldo sarebbe una carta X: che però non avrebbe, potenzialmente, come il jolly, il valore di tutte le altre carte, impersonalmente e magicamente: esso avrebbe la funzione di prendere o di dare significato ai vari successivi contesti di carte in cui si trova. La vera *suspense* di questo libro, appunto ad altissima *suspense*, consiste nei vari significati simbolici immaginari che assume nelle varie fasi del racconto lo Smeraldo. Lo straordinario è però che questo Smeraldo, che ha una funzione di puro schema, di significato potenziale, e che dovrebbe quindi presentarsi come forma astratta, è al contrario oltremodo concreto, carico di significatività. Ci si sbaglia continuamente sul suo conto: ora è il simbolo del potere economico e quindi sessuale, ora è il simbolo del romanzo stesso, ossia dell'espressività, ora è il simbolo del sadomasochismo, ora è il simbolo dell'autentico e dell'inautentico, e quindi di un mistero religioso. Ma infine non importa niente che sia simbolo di qualcosa. È il simbolo della simbolicità, e questo basta a renderlo pienamente, e quindi anche emotivamente, poetico.

La terza grande trovata è il recupero della scenografia e quindi del cinema e quindi di Roma e dell'Italia. Poiché lo schema del gioco è quello del viaggio – la «telemachiade» – tale recupero avviene di soppiatto, indirettamente. Esistenza (o sogno) ed esperienza storica (o scrittura), in realtà si nutrono e vivono, di qualcosa di rifiutato: di un vissuto rimosso e di una esperienza storica negativa (Roma e l'Italia sottosviluppata e incolta). Dunque ciò che è rifiutato, se produce il libro, è in realtà amore. E questa è l'ultima contraddizione, struggente, del gioco.

Alle origini della storia c'è già stata una «fine del mondo». Essa è stata *logicamente* prodotta da uno dei due aspetti attraverso cui la natura ci si presenta ed è da noi accettata. Uno di questi due aspetti è la benignità; l'altro è la pericolosità. Ed è appunto l'elemento della pericolosità che ha prodotto la prima «fine del mondo».

Poiché a raccontare la storia umana è un misterioso e abilissimo narratore, l'elemento della «pericolosità della natura» – prima di presentarsi come fatale e definitivo, in tutta la sua distruttiva brutalità – viene «introdotto» attraverso una serie prefiguratrice di «pericolosità» minori: dai continui pericoli della vita quotidiana, ai grandi disastri naturali: uragani, terremoti, alluvioni, pestilenze. Così che quando la «pericolosità della natura» si presenta nel suo aspetto estremo e produce quindi la «fine del mondo», l'uomo vi è già preparato e in qualche modo rassegnato. Dopo aver goduto per giorni, per anni, per secoli, della benignità della natura, gli sembra quasi religiosamente giusto sperimentarne la pericolosità.

Come sappiamo, ad ogni modo, alla prima «fine del mondo», l'uomo è riuscito a scampare. È riuscito a scampare **grazie** alla sua abilità, alla sua previdenza: alle sue prime commoventi tecniche.

Ma esiste anche una natura interiorizzata: cioè l'uomo. Anche nell'uomo ci sono due determinanti elementi primi, che si oppongono fra loro, la benignità e la peri-

colosità. In tal caso l'uomo è il soggetto di se stesso, cioè, in sostanza, di questi due modi opposti del rapporto verso se stesso. Per giorni, anni, secoli, l'uomo conosce la propria benignità: è a se stesso padre, madre, fratello, amico. Ma anche in questo idillio della religione quotidiana, il supremo narratore che racconta la nostra storia, comincia a introdurre, fin da principio, elementi che prefigurano la pericolosità come autodistruzione (delitti, guerre). Finché tale pericolosità esplode in tutta la sua violenza, producendo, sempre logicamente, una seconda «fine del mondo». L'abbiamo vissuta, con Hiròshima e Nagasaki, una trentina d'anni fa. E anche questa volta l'abbiamo scampata: ma non definitivamente. Essa incombe ormai per l'eternità su di noi, in ogni giorno della nostra vita. Solo che essa non conta più in quanto frutto di un elemento suicida della nostra natura. Ché, in quanto tale, esso è divenuto, come dire, un sotto-elemento del terzo modo della «fine del mondo».

Questo terzo modo della «fine del mondo» (che stiamo incominciando a vivere, e a cui dunque cominciamo già religiosamente a rassegnarci) è semplicemente dovuto alla «finitezza» della natura. Se era logico che la fine del mondo fosse prodotta dalla pericolosità prima della natura, e poi dell'uomo stesso, mi sembra immensamente più logico che tale «fine del mondo» sia prodotta dalla sua «finitezza».

La terribilità logica della cosa è tale che il grande narratore della nostra storia – con equivalente logica stilistica – non ha creduto opportuno introdurre questa «terza fine del mondo» in nessun modo. Il fatto che il mondo fosse «finito» e quindi esauribile, era talmente *normale*, che quel grande narratore non poteva che tenerlo nascosto e quindi, al momento della rivelazione, rovesciarlo in stupore, scandalo, terrorizzante assenza di attese.

Ora, il lettore avrà notato la *souplesse*, la lepidezza quasi da commedia o *vaudeville* di questa mia esposizione-

ne. È chiaro, dunque, che come tutti i miei lettori, e tutti gli uomini, io non voglio saperne di questa «fine del mondo»: e quindi o la butto in scherzo, oppure non ci credo, non *voglio crederci*.

A meno che non ci sia un'altra spiegazione, ancora più sconvolgente: ossia che io in realtà, come tutti i miei lettori, e tutti gli uomini, voglio che tale fine del mondo avvenga, voglio che, una buona volta, tutto finisca.

Da notare poi che io stesso, in quanto lettore, ero estremamente stupito, e anche estremamente divertito, nel leggere il *Breviario* che mi ha fatto venire in mente queste considerazioni (non essendo esso un'opera letteraria): e ciò che in esso mi stupiva e mi divertiva era appunto la sua beffarda gaiezza, la sua inalterabile buona disposizione di spirito (da cui sono stato immediatamente e fatalmente contagiato).

Il *Breviario* in questione è un *Breviario* sull'inizio della terza «fine del mondo»: quella dovuta appunto alla «finitezza» del mondo: cioè all'esauribilità del capitale energetico (per es. il petrolio, che è praticamente alla fine), non solo, ma all'esauribilità dell'acqua, e, infine, dell'aria stessa che respiriamo.

Dunque davanti a me, leggendo quel *Breviario*, c'era la visione di un mondo ridotto alla miseria più atroce a causa dell'aumento demografico «esponenziale» e all'altrettanto «esponenziale» impoverimento dei beni (quindi, fame, carestie, pestilenze). Un mondo ricoperto di immondizia. Un mondo intriso di un'acqua nera di liquame. Un mondo senza più alberi soffocato dalla mancanza di ossigeno. Un mondo senza più campagna e con città di quaranta milioni di abitanti. Un mondo ridotto a cimiteri di rifiuti di uranio e plutonio (mortalmente pericolosi *per circa ventimila anni*) oltre che divenuto una serie infinita di monumenti funebri delle centrali termonucleari abbandonate. E così via.

Ma: «non so davvero se si possa guardare un incendio

senza un certo piacere» dice Stepan Trofimovič ne *I demoni* di Dostoevskij. È questo il macabro piacere che ha provato Alfredo Todisco nello scrivere il presente Manuale della Distruzione finale, e io nel leggerlo. Lo stile «umoristico» di Todisco – a esprimere la sua esasperata amarezza – è irresistibile. L'uomo è sistematicamente (certo secondo la *vulgata* sociologica americana) il «figlio di Adamo», l'umanità è la «famiglia Antropos», il mare è il «regno di Nettuno», gli autotreni sono i «pachidermi gommati» ecc. I paragoni, poi, sono tutti surreali e alquanto «gai»: per esempio, come rappresentarci la quantità di grano – un decimo del raccolto annuale – distrutto in India dai topi? Ebbene, dobbiamo immaginare un «treno lungo cinque volte l'Italia». Ecc. ecc. Inoltre Todisco trova sempre il modo di rendere incredibilmente semplice e chiaro tutto: di esprimere le cose più enormi attraverso una pagina così «papale papale» da lasciare senza fiato. Non solo per quanto riguarda il disastro ecologico (che sarebbe abbastanza facile) ma anche per quanto riguarda il nodo ideologico dell'interpretazione di tale disastro. Quel tanto di imparziale (e apparentemente qualunque) che ci possa essere nell'atteggiamento di Todisco a questo proposito è dovuto all'estremismo della sua ottica «avanzata». «Il dibattito ecologico» egli scrive «dà la sensazione che i problemi che la devastazione ambientale chiama in causa sorpassino i confini delle ideologie convenzionali.» Marx, insomma, non aveva potuto intravedere, insieme allo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, lo sfruttamento della natura da parte dell'uomo: questo secondo sfruttamento è sempre rientrato nel quadro del primo, certo, ma ora sta «uscendo dal quadro». D'altra parte, «fuori dal quadro» esso è pressoché imparlabile, politicamente. Todisco riporta una frase deversata al suo orecchio da uno scienziato «libero»: «Il discorso ecologico, dal punto di vista di un partito, oggi è puro suicidio politico» (Sicco Mansholt, al Comitato re-

gionale lombardo del Psi, nel '72). Chi ne parla sono appunto – inascoltati – gli scienziati «liberi». Ma la loro estrema e intelligente sincerità di «competenti» non riesce a mettere radici nelle coscienze, perché il circolo è vizioso: solo in un contesto politico infatti certi problemi vengono acquisiti, e il contesto politico, per i problemi posti dagli scienziati non politici, è sostanzialmente apolitico: e come tale rientra nella logica del capitalismo che non accetterà mai di essere idillico e «colto» come essi lo vorrebbero.

Michel Bosquet, uomo di sinistra («Le Nouvel Observateur») ha ragione dunque quando dice a proposito di Sicco Mansholt che egli mira alla realizzazione di una società postindustriale e postcapitalista, puntando non tanto sulla lotta di classe ma sulla conversione dei gerenti del grande capitale e sull'intervento illuminato degli Stati. È chiaro tuttavia che si prospetta ormai storicamente una inevitabile società «postindustriale» (e a questo proposito va letto con molta attenzione il libretto *La convivialità* di Ivan Illich, tutto teso a sradicare la falsa idea del benessere dell'era industriale, per sostituirla con un'idea vera: il benessere cioè è cultura, tempo libero, felicità, convivialità). Su questo immediato futuro postindustriale (Todisco lo chiama epoca in cui l'uomo vivrà del *reddito* e non del *capitale*, «finito», della natura), bisogna prendere immediata coscienza politica. Le sinistre finora su questo punto hanno evitato il «suicidio politico» con la retorica.

Ma è chiaro che esse devono decidersi a dominare intellettualmente – cioè a inserire nella logica della lotta di classe – questo futuro postindustriale che è l'unica possibile alternativa alla fine del mondo. Condannare virilmente, in nome del progresso e della storia, tutto ciò come un «ritorno indietro» è non solo culturalmente superficiale e terroristico ma anche politicamente sbagliato, e gravemente sbagliato.

Luciano, *I dialoghi*
Tito Balestra, *Quiproquo*

I dialoghi di Luciano, nella traduzione di Luigi Settembrini, è un libro che sembrerebbe dover rientrare nella collezione di un grande editore, e in questo esaurire il suo compito: ma il lettore farebbe molto male a non leggerlo, oppure a comprarlo e a collocarlo nello scaffale in attesa di un momento più adatto (che di solito non arriva mai). Mi si lasci essere pratico e didattico, una volta. Dopotutto non desidero altro che altri provino il profondo, leggero, inspiegabile piacere che ho provato io.

Alla fine del secondo secolo dopo Cristo, Luciano (come il quasi contemporaneo e più imponente Apuleio, di cui è uscita in questi giorni una edizione popolare de *L'asino d'oro*), si trovava in un vicolo cieco della storia, e della storia letteraria. In fondo ad esso c'era il buio del tempo che non conta: il buio degli Inferi. È vero che egli, e con lui del resto Apuleio e gli altri grandi estremi alessandrini, potevano lecitamente illudersi di trovarsi invece sulla strada maestra: una nuova floridezza dell'impero, la grande cultura ateniese ancora nella sua pienezza di istituzioni e abitudini, ecc. Noi sappiamo, invece, che la strada maestra non era quella: ed essi la ignoravano totalmente. La strada maestra era quella del cristianesimo e dei barbari. Cosa che chi stava per essere «superato» per sempre non sospettava neanche lontanamente. Si limitava solo forse ad afferrarne qualche pallida eco: un certo

«differente» senso della morte (Luciano) e una certa furente e ambigua metafisicità (Apuleio).

In fondo a quel secondo secolo che non sentiva alcuna soluzione di continuità rispetto al passato (Socrate, Platone, e poi Menippo, Diogene sembrano essere vissuti ieri, e la loro cultura è sentita come una cultura perfettamente «contemporanea»), e che era chiuso verso il futuro da una muraglia di sinistra e malinconica ombra, Luciano non poteva che rispecchiare tale mortuaria marginalità storica in cui viveva: e non mi riferisco tanto ai *Dialoghi dei morti*, quanto agli altri, quelli «colti» che si riferiscono agli dèi (soprattutto marini) o quelli «esistenziali». Egli era un provinciale, un ragazzo povero, che era riuscito faticosamente a studiare ad Antiochia, cioè in una delle città della «cultura» (ma da troppi secoli ormai), provenendo dalla campagna siriana. Era chiaro dunque che per lui la cultura doveva avere un valore assoluto, proprio perché non ci era nato naturalmente dentro, ma l'aveva acquisita da iniziato povero. Non avrebbe potuto, in nessun caso, rinunciare al suo «valore».

Quella mancanza cioè di soluzione di continuità con la cultura specialmente filosofica del passato, intesa come un tutto unico, è in lui un sentimento particolarmente forte. Tanto che, cinicamente, può deriderla. Ma solo nei suoi accenti scadenti, nei suoi manierismi, nei suoi rappresentanti minori, ciarlatani o accademici: nella sua sostanza essa è intoccabile. Allora avviene un curioso *transfert*. Luciano, anziché corrodere, minare, demistificare – da filosofo «cane» come il suo mitico Menippo – la propria cultura, corrode, mina e demistifica la vita stessa.

Ma qui c'è anche una verità essenziale, e in qualche modo – si potrebbe dire – panica: se si è destinati a perdere, in un futuro più o meno prossimo, la propria cultura, in realtà si è destinati a perdere la propria vita.

Dunque non c'è effettivamente niente di cristiano nel sentimento della morte di Luciano. E qui non sono d'accordo con la prefazione, del resto bellissima, di Sciascia (che la lavora a bulino come certe sue finzioni romanzesche d'impianto filologico). Luciano poteva benissimo non aver neanche sentito mai parlare di cristianesimo. E, se ne era consapevole, in qualche modo – con quell'intuitività quasi magica che hanno gli scrittori veri quando si tratta del destino della propria scrittura – ne era consapevole semplicemente come di una cultura avversa, destinata a vincere e a seppellire quella cultura «propria» che per Luciano era tutto.

Si sente – si sente in modo assoluto – fin quasi alla commozione, che quando i morti discendono agli Inferi e lì sanno che tutto è perduto, il pensiero inconscio e profondo di Luciano è che essi hanno perduta la grande cultura ateniese, tutta perfettamente compresente dai tempi di Socrate all'oggi dell'autore. Il vedere poi ironicamente gli dèi e gli eroi omerici (o anche Alessandro e Annibale) come personaggi, noi diremmo, da «rotocalco», e il vedere con tanta «pietà creaturale», e quindi con profondo e affettuoso umorismo (equivalente perfetto della loro *joie de vivre*) i personaggi «umili» (cortigiane, marchettari, marinai, caprari), tutto ciò commuove «cristianamente» più noi che l'autore: ben superiore a queste forme di commozione. Non conosco classico più classico di questo classico seriore, minore e manierista. Il suo occhio acuto e metallico vedeva i dettagli reali in modo tanto economico quanto incantevole (i lupini del vecchio filosofo povero, i chiodi della barca di Caronte, la letterina d'amore del ragazzo Clinia, la scritta murale a carbone di una puttana contro un pederasta, i doni del marinaio povero alla sua donna: «... E poi ti portai cipolle da Cipro, e cinque acciughe, e quattro perchie... otto biscotti secchi in canestro, e un boccale pieno di fichisecchi di Caria; e infine da Patara un paio di sandali dorati...»), come del

resto la sua mente lavorava intorno a problemi culturali e filosofici con quella precisione e quella reale conoscenza che consente di risolvere tutto con la massima semplicità: tuttavia, in sostanza, Luciano è un uomo superficiale che parla senza volerlo della fine del mondo. Ciò che di incancellabilmente esistenziale vi rimane, e il buio che sta per inghiottire la storia, sono da Luciano metaforizzati attraverso il luogo comune della caducità della vita umana e delle sue illusioni.

Ed ecco in conclusione ciò che incanta nei *Dialoghi* di Luciano: la sua insondabile profondità di uomo superficiale che parla della «fine di qualcosa» ma non lo sa, o non sa come farlo, e quindi decide di parlare di alcuni fatti pretestuali che non son nulla. Luciano parla in un modo poetico, senza estetismi, di nulla.

La traduzione di Luigi Settembrini vale la traduzione del Tommaseo dei *Canti popolari greci*. È tutta un ribollo e un purismo popolare, un atticismo rifatto: eppure è deliziosa. C'è in essa qualcosa di singolarmente sincero (Settembrini vi ha lavorato per cinque anni in carcere). E probabilmente la sua sincerità consiste in un sincero rimpianto di una civiltà manieristica e laica, meravigliosamente lucida soprattutto, suppongo, nei riguardi del sesso. C'è un tremore, nella traduzione del Settembrini, quando si parla di gioventù che ama (soprattutto fanciulli e prostituti: si sa del resto di un diario del Settembrini in cui egli parla del proprio eros omosessuale – diario finora inedito): un tremore senza alcun sentimentalismo, purissimo, degno del testo come succede raramente.

Luciano è anche un poeta dell'Antologia Palatina (oltre che autore di numerosissime opere). E a questo punto io innesto, nel mio discorso di «amatore» su Luciano, una scheda niente affatto aggiuntiva, ma essenziale, su un poeta, per l'appunto da «Antologia», come si dice: ma qui lo si dice a ragion veduta. Si tratta di Tito Balestra. Il

suo libro si può leggere di seguito ai *Dialoghi dei morti* o ai capitoletti de *L'asino d'oro*, senza sentire alcun salto. Se proprio volessi istituire dei confronti all'interno di questo mio scritto, come in un *hortus conclusus*, direi che anche Balestra fa della polemica – epigrammi e brevi, svagate satire «colte» contro persone della cultura – fa del moralismo fondato su luoghi comuni e infine fa delle essenziali descrizioni di vita quotidiana consistenti soprattutto in «elenchi» di cose – come quell'elenco di doni del marinaio che ho citato dai *Dialoghi delle cortigiane* – ma fa tutte queste cose in modo pretestuale: perché anch'egli, in realtà, non parla di nulla. Solo che naturalmente – a differenza di Luciano – egli *finge* di vivere in un'età in cui non si può essere che filosofi superficiali e tutt'al più comunemente moralistici, e in cui quindi non si può parlare che di nulla. Tale finzione permette a Balestra di avere l'economia di un classico minore: e di non poter essere messo in discussione.

Non so se noi siamo attualmente in un vicolo cieco – come gli uomini colti ateniesi o romani del secondo secolo – mentre la strada maestra passa altrove: certo è questo: che, se stiamo per essere «storicamente superati», e quindi per perdere la nostra vita come perdita cosmica, ciò non accade attraverso l'avvento di un'altra cultura che noi non sospettiamo: ma accade attraverso una vera e propria fine culturale del mondo. Balestra non può esserne inconsapevole. Ed è perciò che può, appunto, *fingere* di vivere un'epoca estrema e manieristica – in agonia – come quella di Luciano. Ma in questo ci vuole un cinismo infinitamente più accanito che quello di Menippo. La descrizione «creaturale» che Balestra fa della vita dei nostri anni, come se si trattasse della vita di un *establishment* – oltre tutto opulento! – destinato a non avere fine, ricade su questi brevi epigrammi palatini come «superficialità»: e quindi la «profondità della superficialità» ha in Balestra, se così si può dire, paradossalmente, un doppio fon-

do: e il suo nulla perde la sua totale insignificanza – sotto la «crosta» dell'esistenziale – per diventare visceralmente simbolico di qualcosa di «storico», a cui si oppone qualcosa di «non-storico», e quindi di inesprimibile. Ma a parte queste osservazioni che rientrano, forse egoisticamente, in un mio discorso, Tito Balestra ha diritto di essere riconosciuto come un «valore» e di vedersi assegnato – se ciò ha qualche importanza – un posto tra gli eletti.

Oswaldo Licini, *Errante, erotico, eretico*
Alberto Savinio, *Hermaphrodito*
Gian Paolo Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni*

Mi sono messo pieno di buona volontà a scoprire uno scrittore che non conoscevo, Oswaldo Licini. Non conoscevo neanche la sua pittura e la sua grafica: le poche riproduzioni del suo libro letterario, ne danno una immagine notevole. Il suo segno «ineffabile» – ma anche «infantile» o addirittura «afasico» – è di una grande eleganza. Al contrario, la sua scrittura mi sembra semplicemente non esistere. È un'invenzione dei suoi riscopritori.

Licini è un autore «gestuale». Per lui scrivere è decidere di compiere un «gesto scritto». Ciò che conta è il partito preso. Il fine è in qualche modo pratico (per esempio scandalizzare i borghesi) e non si attua all'interno della pagina. Si attua nel rapporto meramente aforistico, tra Licini e i lettori. La pagina è uno strumento incondito di tale rapporto. Come è, è. Ma non si tratta di una lotta tra formalismo e contenutismo, a favore di quest'ultimo. Anzi, se mai, la scelta di Licini «a orecchio», è formalistica. (Non per niente un certo futurismo entro il quale egli si è «iniziato» passerà tra i materiali dei formalisti russi.) Il contenutismo che spinge Licini a compiere il «gesto» di scrivere è prodotto da una specie di sincretismo ideologico tipico in Italia negli anni Dieci e Venti. Sincretismo che peraltro non amalgama nulla se non a parole, o in un certo generico «sentimento di scandalo» (che esplode in tutta la sua vacuità nel futurismo). Basta «appartenere» a un certo tipo di

cultura, aver leggiucchiato una certa lista di autori specialmente francesi: e quegli imbecilli di provinciali italiani sono con questo serviti. C'era in ciò qualcosa di terroristico che non poteva non sboccare nel fascismo o almeno parzialmente coincidervi. Anche il fascismo «ha servito» quegli imbecilli degli italiani con un «falso scandalo». E Licini è stato giocato (naturalmente) dall'«illusione fascista».

C'era da giurarlo. Poiché ho letto prima i suoi testi, e poi le notizie che li riguardavano, fin dalle prime righe dei *Racconti di Bruto* (prego il lettore di credermi) ho pensato: “Ecco certamente uno scrittore che si sarà lasciato giocare dall'illusione fascista”. Poi le «notizie», sia pure in modo reticente, mi hanno dato ragione. Il «contenutismo», vuoto e disponibile a tutto – che ha la mera funzione di gratificare il narcisismo di Licini e il susseguente bisogno di scandalo – finisce naturalmente col «plasmare» la scrittura di Licini secondo certe regole che sono in conclusione le regole interne di tale scrittura.

Ebbene, siamo ai codici appunto degli anni Venti, pagina leggera, grammatica pura, fraseggio elegante e asciutto, paradosso, scatologia a freddo, a svolazzo, ecc. Dunque, una certa nobiltà formale. Ma il «Pazzariello» (per riferirmi a una stupenda invenzione della Morante, ne *Il mondo salvato dai ragazzini* che è anche, in parte, un *revival*) è in Licini semplicemente un teppista goliardico e, ripeto, pre-fascista. Le poesie di Licini poi sono decisamente scadenti, mentre assai scarso interesse culturale offre il **suo** epistolario. Non dubito della buona fede dei tre bravissimi presentatori (G. Baratta, F. Bartoli, Z. Birolli). Sono sicuramente giovani, e quindi si sono formati in un periodo di ripresa della cultura «gestuale», sia in sede letteraria che politica. D'altra parte (stilcritica, strutturalismo, neo-formalismo, semiologia) essi hanno avuto, dal mondo dell'*establishment*, dei mezzi formidabili di «approccio al testo» (come dicono

loro, e ho detto, ahimè, qualche volta anch'io). Il Licini «inventato» e «strumentalizzato» per una ideologia, appunto, della letteratura «gestuale», è, nei suoi presentatori, anche affascinante: e infatti egli, potenzialmente, lo è. Purtroppo, mentre era dotato di un certo talento nel segno pittorico (che si presta fisicamente meglio a farsi strumento di un «gesto») era troppo poco intelligente e in sostanza troppo poco colto per affascinare davvero. I suoi giovani esegeti non si sono accorti che uno scrittore che si fonda su «silenzi, umori e generosità scontrose», e se ne sta «solitario e schivo», è vecchio, vecchio, vecchio, ha tutta la vecchiezza del provincialismo italiano, caro alla buonanima di Falqui. La sua merda non puzza.

Crudelmente, opporrò all'*Errante, erotico, eretico* di Licini l'*Hermaphrodito* di Alberto Savinio. Due libri nati dalla stessa poetica, dallo stesso mondo sociale; dallo stesso teppismo, dagli stessi calzoni; dalla stessa *écriture* anni Venti, dalla stessa sfida agli imbecilli; dalla stessa lista di autori (francesi), dallo stesso richiamo della gavetta fascista; dalla stessa potenziale poliglottia e dallo stesso italianuccio. Ma *Hermaphrodito* è un libro splendente. È vero: anche Savinio ha compiuto il «gesto di scriverlo». Ma in lui la gestualità è stata la scelta di una poetica; scelta realizzata da un uomo per cui il *primum* era l'espressione, e dunque le «regole» scandalizzanti della gestualità rientravano in un sistema stilistico. A ogni riga il nostro Savinio non fa altro che *épater le bourgeois* nel modo più prevedibile e (al suo tempo) codificato: è tutto un ribobolo di bestemmie e paradossi. Che sono però nient'altro che quelle «restrizioni» linguistiche e quelle norme di «selettività» che, secondo la regola aurea del minor sforzo e della coerenza risparmiatrice, determinano il codice di un vero scrittore. La pagina risulta di un'acuminatezza e di una lucidità in cui ogni *dérèglement* un po' sciocco (di carattere vuoi nazionalistico – addirittura interventista – vuoi sentimentale – ma delirante, quasi alla Campa-

na), dà le continue sorprese che dà la più raffinata e calcolata letteratura. Si prenda un piccolo campione, una paginetta: per esempio, *L'ora ebraica*. C'è da scandalizzarsene a sazietà: davanti al suo falso, estetizzante sionismo, al suo dandysmo del tutto codificato, alla sua spregiudicatezza aprioristica, al suo anticomunismo becero: ma tutto si salva nell'invasata, febbrile, arida e infine cattivante inventività linguistica, in cui il succedersi di «analogie» e di «opposizioni» ha una rapidità e una inclinazione da disorientare piacevolmente, fino all'entusiasmo.

Per questo testo il presentatore, Giancarlo Roscioni, ha avuto buon gioco: la sua riscoperta e la sua saggia *Nota*, a differenza che per i presentatori di Licini, sono assolutamente inattaccabili.

Gian Paolo Caprettini è della stessa generazione dei presentatori di Licini, anzi, forse ancora più giovane. Con essi condivide dunque certe ormai incrollabili certezze su dei principi metodologici che io ho visto con tanta incertezza nascere, ordinarsi, imporsi, stabilizzarsi. Dunque non posso non guardare chi vi crede come se fossero verità che hanno vigore da sempre, per un oggi privilegiato, con una certa ironia e anche con quello stupore che si prova nel constatare l'impossibilità di cogliere il punto in cui la «continuità» della vita si ricarica. Gian Paolo Caprettini, nell'affettuoso ambito («ombra amica») di D'Arco Silvio Avalle (e, suppongo, nell'area, per contro piuttosto faziosa, di «Strumenti critici»), ha scritto un libriccino a suo modo delizioso (cioè francescano) su Francesco d'Assisi e il lupo. Con **quella** straordinaria fede su ciò che *deve* essere e *può* essere la critica testuale – secondo le affermazioni sempre azzardate e mai veramente promulgate dello strutturalismo e della semiologia – Gian Paolo Caprettini esamina il *Fioretto* del lupo: ma, in sostanza lo fa con la diligenza, orgogliosamente e candidamente esaustiva, di uno scolaro che realizza una tesi di laurea esemplare. Così che la ricerca dei «significati», dei «campi semantici» e

semplicemente dei «sema», che concorrono a «fare» la storia di Francesco e il lupo come «complessità» in realtà non dipanabile, diviene praticamente un lungo, sinuoso, suggestivo elenco di fatti precedenti o coevi, che in fondo, non fanno altro che allargare smisuratamente il campo, trasformandolo in una specie di tebaide in cui tutti gli incontri siano possibili, purché deliziosamente uguali l'uno all'altro.

Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore
di Abelardo e Eloisa*

Non so se la ristampa di una grande opera in una edizione economica abbia minor dignità di una ristampa ricca, con tutti i crismi editoriali; fatto sta che oggi, come del resto altre volte, mi occupo di un'umile edizioncina economica. (Ma a radicale compensazione di ciò, non ometterò di indicare *La prima lettera di Eloisa ad Abelardo nella traduzione di Jean de Meun*, pubblicata in edizione critica da Fabrizio Beggiato su «Cultura Neolatina», vol. XXXII, 1972.)

Leggendo l'*Historia calamitatum*, cioè la *Storia delle mie disgrazie* di Abelardo, con l'annesso epistolario tra lui ed Eloisa, non sono sfuggito neanche un istante alla tentazione di confrontare incessantemente il testo che leggevo con un possibile film tratto da esso.

Un film, si sa, richiede in genere due storie, o almeno due «nuclei» narrativi – magari non cronologicamente successivi, e magari incastrati l'uno nell'altro. Naturalmente, tali due diverse storie di natura magari incommensurabile, possono avere fra loro un rapporto sia originario che, diciamo, teleologico: e addirittura un rapporto di causalità. Nel caso della storia di Abelardo ed Eloisa, i due protagonisti, loro, troveranno sempre un rapporto di causalità tra i due «temi» della loro vicenda: e la troveranno nelle decisioni di Dio.

Qual è il primo «tema» della storia di Abelardo ed Eloisa, come storia di un film?

Esso è il «tema» del rapporto di Abelardo (e, in seconda istanza di Eloisa) con la cultura filosofica del proprio tempo. È, cioè, la storia di un intellettuale. Ma la passione intellettuale di Abelardo è così violenta, sfrenata, parossistica, e, aggiungiamo, così narcisistica, esibizionistica, faziosa, da prestarsi abbondantemente da sola ad essere l'argomento di un film. Infatti – e il cineasta lo sa benissimo – ognuna delle due storie o temi che formano il suo film deve presentarsi come sufficiente a sostenere di per sé il racconto.

Per quanto riguarda Abelardo c'è da notare – oltre che la sua smodata passione culturale – il senso che tale passione ha avuto – certo inconsapevolmente – nella sua vita. Essa è stata, cioè, un'arma (lo dice espressamente lui stesso), e precisamente un'arma per aggredire, umiliare, ferire, uccidere il padre. Egli è stato insomma un rivoluzionario, e di padri «conservatori» ne ha fatti fuori almeno due (il «maestro» di dialettica, Guglielmo di Champeaux, e il «maestro» di teologia, Anselmo di Laon).

Come rivoluzionario, Abelardo è talmente avanzato da non prefigurare soltanto l'epoca successiva (cosa che a uno storico non professionista come me, non direbbe nulla), ma addirittura le epoche più remote a lui e a noi più vicine: egli preannuncia, in qualche modo, se non altro nella sua lingua «epistolare» e nel suo comportamento, il laicismo più moderno, addirittura l'Illuminismo, addirittura Cartesio, addirittura lo «spirito di chiarezza» della cultura francese, addirittura (in ingredienti minimi, ma reali) la filosofia libertina, addirittura un romanziere moderno, da de Laclos, magari, a un ideale Cocteau, che «rifaccia» una vicenda d'amore tutta fondata su una passione culturale. Nel tempo stesso, Abelardo è subito un «padre», cioè un precoce «maestro», lui stesso: e quindi *anche* un vanitoso marpione, *anche* un pedante arido e ufficiale, che se per caso prova sentimenti

di amore, una fatale «dissociazione» fa sì che questi sentimenti di amore non solo siano puramente carnali (che non è affatto di per sé un male) ma colpevolizzanti, «sporchi». Inoltre la meravigliosa passione intellettuale di Abelardo è sempre coincisa con una «carriera», pratica, di intellettuale: da una parte troppo violento e sincero per non essere inviso all'autorità e all'opinione pubblica, dall'altra troppo autorevole e popolare per non imporsi all'*establishment* e non ottenere, di forza, il favore dei potenti (Papa compreso). Da ciò un succedersi di fortuna (successi accademici, onori, fanatismi di seguaci) e di sfortuna (processi, persecuzioni). Senza contare gli intrighi a proposito delle «cattedre» (diremmo oggi) e del primato intellettuale a Parigi.

La vita di Abelardo, come film, potrebbe benissimo essere dunque uno straordinario racconto basato su un dramma intellettuale e sulle sue tempestose vicende.

Ma c'è, come abbiamo visto, anche una *seconda storia*, o meglio, un secondo nucleo narrativo: cioè la castrazione subita da Abelardo, nel pieno della sua virilità. Castrazione barbarica (medioevale) sì, ma anche boccaccesca: pianificata certamente da Dio – nei suoi misteriosi disegni – ma congegnata raffinatamente da un romanziere laico, assai più tardo: tanti sono i motivi contraddittori – interiori e storici – da cui tale castrazione è resa inevitabile, così da risultare addirittura fornita di quel tanto di luminoso e quasi festoso che ha il realizzarsi di qualcosa in cui si manifesta la verità.

Nel quadro della drammatica storia intellettuale di Abelardo, e davanti al punto fermo dell'atto criminale della sua castrazione, l'amore di Abelardo ed Eloisa subisce condizionamenti tali da presentarsi (narrativamente) in una forma inconfondibile. Prima di tutto l'elemento della castrazione si inserisce di colpo, e con immediati effetti drammatici, sia nel corso della «carriera» culturale di Abelardo, sia nel corso del suo amore per Eloisa.

Esso interrompe contemporaneamente due «storie» opposte, anche se strettamente fuse ormai tra loro. E perché fuse? Perché la passione intellettuale di Abelardo non poteva che travolgere anche Eloisa (i libri furono infatti galeotti). Inoltre, l'elemento della castrazione, concernendo l'organo materiale dell'amore, ossia i testicoli e il pene di Abelardo, costringe (sempre espressivamente) l'amore di Abelardo ed Eloisa a presentarsi per quello che esso è: cioè un amore carnale. Questo punto essenziale non poteva essere eluso in alcun modo. Sia ciò che è avvenuto prima, sia ciò che è avvenuto dopo la castrazione, è sospinto, da tale castrazione, ad essere pensato in nudi termini di sesso. E a pensarlo in tal modo, non sono solo i testimoni della vicenda – sia contemporanei (come il candido Folco di Deuil, che scrive ad Abelardo appena castrato un'impagabile lettera consolatoria), sia posteri, come noi – ma anche i due protagonisti stessi della vicenda. I quali sono costretti dalle cose a parlare del loro amore in modo completo, senza allusioni, e quindi sorprendentemente moderno.

Eloisa aveva quasi una ventina d'anni di meno di Abelardo. Era stata sua scolara. E appunto in quanto insegnante privato, Abelardo l'aveva sedotta, minorenni, in casa sua (cioè in casa di uno zio: che sarà il mandatario, alquanto diacronico, dei sicari eviratori). Tutto ciò, come si vede, costituisce «per il film» un singolare triangolo, che non ha nulla di medioevale, e molto di libertino. Evidentemente anche lo zio (Fulberto) è coinvolto poco chiaramente nella vicenda: non avendo padre, Eloisa doveva aver sentito come padre lui. Sostituendolo poi col padre del cuore, Abelardo. Il conflitto tra i due «padri», di cui uno innamorato carnalmente e l'altro certo almeno morbosamente, è un pasticcio di gusto stranamente attuale.

Lo sblocco – cruento, ma anche inevitabilmente umoristico della situazione attraverso la castrazione del

«professore» – fa da catalizzatore ai caratteri sia di Abelardo che di Eloisa. Per chissà quale contorto e oscuro disegno di vendetta e di compensazione, Abelardo «ordina (sic) a Eloisa di farsi spontaneamente (sic) monaca». In questa prepotenza non priva di qualcosa di ridicolo c'è tutto Abelardo. Eloisa, invece, vien fuori dalla vicenda sia erotica che intellettuale – bruscamente interrotta, nei suoi due aspetti, contemporaneamente, dalla castrazione – in tutta la pienezza della sua intelligenza. È a questo punto che si inserisce nella storia l'epistolario. Il quale comincia con una folgorante – ma anche presuntuosa e pedantesca pietistica – autobiografia scritta da Abelardo a un amico, per consolarlo di certe sue disgrazie. Il sospetto della goffaggine della cosa non ha neanche sfiorato Abelardo (che peraltro, più che le sue disgrazie, ha raccontato la sua carriera di «grande» del tempo): ma non è sfuggita a Eloisa («Hai scritto al tuo amico una lunga lettera per consolarlo delle sue sventure, è vero, ma è delle tue che gli parli»).

L'autobiografia di Abelardo capita tra le mani di Eloisa (badessa in un ancora misero convento, il Paracletto, fondato da Abelardo) ed è così che comincia la corrispondenza. Ma – si direbbe – non è Eloisa che scrive (nel XII secolo): bensì la Princesse de Clèves (nel XVII)... L'acutezza psicologica e la limpidezza della scrittura – semplice grammaticalmente, rapida e lineare sintatticamente, asciutta anche nelle citazioni «dotte» che hanno sempre qualcosa di reale e vivo – fanno delle lettere di Eloisa un **caso** letterario assolutamente anomalo. Non ci si meraviglia che essa in qualche modo *imponga*, in seguito, ad Abelardo, di diventare il primo «femminista» della storia: e glielo imponga, naturalmente, senza farglielo capire.

Quanto al film, dopo la «crisi» della castrazione e l'interruzione della tempestosa storia della carriera intellettuale, comincia in realtà un altro film: quello che ha per

protagonisti i due personaggi nati nel precedente contesto. Sono essi adesso che divengono, appunto, i veri protagonisti della storia, sostituendo con la loro conflittualità la conflittualità dei «temi».

Che cosa succede? Prima di tutto, Eloisa, con una sincerità senza alcun trucco, disarmante anche nei più impudichi passi referenziali, tende a parlare del passato, cioè dell'amore della carne (quella famosa carne visualizzata dalla castrazione, sia in lui, il pene tagliato, che in lei, la vulva frustrata), ma il passato si trova dietro un diaframma che lo rende irrimediabilmente tronco e infondo. Anche culturalmente: perché l'unione tra quel pene e quella vulva era avvenuta in un contesto di laicità, mentre ora se ne parla in un contesto religioso, e ufficialmente religioso. Tuttavia tale passato può tornare come tentazione e sogno. Ed Eloisa lo confessa senza paura, forse soccorsa dall'anfibologia psicologica in cui vive. Essa ne scrive con chiarezza stupefacente: «Sono colpevole, colpevole sotto ogni aspetto, ma sono anche innocente, completamente innocente...». E con chiarezza ancora più stupefacente parla della sua ossessione erotica – carnale senza alcun velo – derivante dai ricordi degli atti «turpi», in cui, se essa recitava, femminilmente, il ruolo passivo del dar piacere pur essendo per natura in grado di farne a meno, non era, da quel piacere, meno sconvolta. È dalle sue brevi, precise rievocazioni che l'eventuale «regista del film» potrebbe trarre le indicazioni concrete e complete sui luoghi e i momenti in cui situare i suoi personaggi.

Abelardo si oppone – drammaticamente – ad Eloisa perché non vuole invece più parlare del passato, carnale e no. La prima spiegazione è che questo rifiuto dipenda dal fatto che egli è castrato: ed è indubbiamente una spiegazione ragionevole. La seconda spiegazione è che egli voglia veramente attenersi a nuove regole di vita, di carattere rigorosamente religioso. Ma c'è il sospetto –

assai ragionevole anch'esso – che si tratti di velleitarismo e di ipocrisia: proprio di quell'ipocrisia di cui parla Eloisa. La terza spiegazione è semplicemente che Abelardo non ami più Eloisa, e quindi «meni il can per l'aia», rispondendo alle sue lettere da pedante anziché da amante. Dapprincipio la gela: poi le pone esplicitamente il veto di parlare d'amore, cioè dei «turpi» convegni carnali.

All'intelligenza e quindi alla sincerità di lei, si oppone l'ottusità e lo sfoggio dottrinario di lui. Alla fine Eloisa obbedisce, e *tace*. L'epistolario, è vero, continua, ma l'argomento diventa se non proprio teologico, comunque liturgico. I problemi monastici sono ora i problemi dei due ex amanti. E il film ricomincia così ancora una volta: dato che la cultura e la passione intellettuale riescono a fare, dei vecchi problemi monastici del XII secolo, dei problemi reali, intensi, di grande interesse anche per uno «spettatore» moderno. A parte il fatto che «il film» può avere, poi, ancora, una lunga appendice documentaria: cioè la traslazione delle salme, prima quella di Abelardo al Paraclete, poi, quelle di tutti e due, unite, in una dozzina di luoghi qua e là per la Francia, quasi che la stessa passione intellettuale di Abelardo continuasse ad agitarlo anche dopo la morte, essendo rimasta in conclusione irrisolta la contraddizione tra la carriera del cattedratico insediato nella capitale e la ricerca del libero pensatore vagante per province e aree marginali.

Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*,
tomo IV: *Otto-Novecento*
Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame*

È uscito un libro assolutamente scandaloso. Tanto più scandaloso quanto più ha l'aria di essere consacrato, accademico, dotato dei più alti ma anche dei più eletti e iniziatici crismi ufficiali. Giovanni Macchia l'ha pensato e voluto, Roberto Bigazzi «ricucendolo» l'ha redatto, infine, l'autore, Gianfranco Contini, ha avuto, forse giustamente, il torto di darne il beneplacito.

Tutto lo scandalo del libro verte su un unico, «memorabile» luogo: il rapporto tra Contini e Gramsci. Il lettore tenga presente che la nota su Gramsci, in questo volume che si definisce – appunto scandalosamente – come una storia della letteratura italiana dell'Otto-Novecento – prende posto secondo la sequenza: Giovanni Gentile, Roberto Longhi, Antonio Gramsci (sequenza in cui sono ammassati, quasi senza far corpo, De Lollis e altri critici universitari, Alfredo Gargiulo e G.A. Borge-se). Ma la terna è quella. Contini è tenerissimo con Gentile (ne magnifica, curiosamente, in una specie di risolutivo inserto «fuori opera», la riforma scolastica; ne guarda con occhio staccato la asimmetrica, autolesionistica adesione al fascismo quasi da «uomo d'onore» siciliano, e infine – secondo quell'assunto rigorosissimo di «mitezza» che, come vedremo, vuol caratterizzare il libro – si mantiene sul suo conto perfettamente imparziale); è inutile dire poi, per quanto riguarda Longhi, la testimo-

nianza di infinito amore: ma anche questo amore, bisogna aggiungere, è oggettivato, frenato, quasi ovattato.

E allora, col terzo, con Gramsci? Ebbene, il discorso non cambia: anche qui, come il fascismo di Gentile, il marxismo è tenuto a debita distanza secondo quelle leggi di «mitezza» cui accennavo; e anche qui l'ammirazione rispetta le convenienze, direi stilistiche, di uno sdrammatizzante *humour* professionale (vi si conclude, ad esempio, che le idee di Gramsci ebbero all'inizio «un notevolissimo significato euristico» e ritengono tuttora «il valore di un punto di vista assai stimolante»). Tuttavia risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini: «scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili», dunque.

Non voglio tuttavia «rovesciare» lo scandalo in senso totalmente positivo. La ragionevolezza vuole che io sappia e faccia sapere che il trattamento di *tutti* i problemi gramsciani eseguito da Contini avviene in un universo parallelo, ma remoto, nonché altrettanto potentemente suggestivo («stimolante»), e che ci vuole una grande forza d'animo e presuppone una possibile integrabilità.

La ragionevolezza vuole inoltre che faccia sapere che un immenso numero di nomi omessi nel testo continiano-bigazziano possono essere vere e proprie lacune, lasciate tali per quel tanto di «terrorismo» che lega i migliori uomini del Novecento ai peggiori. Tuttavia la mitezza conoscitiva di Contini è l'elemento che regna su tutto: crudele, è vero, come le visitazioni della Grazia, ma non, come la Grazia, paterna o materna, bensì affabilmente e sollecitamente fraterna. Ad essa sono dovute le «penetrazioni» di Contini, attraverso quelle geniali norme dell'analisi ch'egli peraltro adora negli altri (come per esempio nel suo, solamente suo, e giustamente adorabile, Ugo Angelo Canello) nei «tessuti» del testo fino alle profondità in cui si ritrovano gli «universali».

La certezza che esclude poi alcuni testi (Penna, Morante, ecc.) al privilegio di tale penetrazione, resta abbastanza misteriosa. Ma è attraverso essa che si spiega tuttavia l'artisticità della prosa critica. Fatto che, con la conseguente assunzione di tutta una serie di saggisti (Roberto Longhi ne è il paradigma) alla dignità della storia letteraria, è uno dei momenti più indiscutibilmente positivi di questo libro scandalizzante.

A pagina 442 di esso leggo la seguente frase: «Al romanesco di *Roma città aperta*, poi dilagante in tanti racconti romani e notti brave e accattoni, seguono il napoletano dei filmetti di genere, il romagnolo di Fellini, le *koinè* lombarde di Olmi o di Arbasino». Suppongo che il contesto in cui è visto Arbasino in questa *Appendice Decima: Introduzione alla «Cognizione del dolore»* resti strettamente cinematografico, e vi si alluda all'unico film di Arbasino (fatto a quattro mani con Missiroli, *La bella di Lodi*, 1963). Altrimenti mai binomio sarebbe più assurdo di questo «Olmi-Arbasino». Peraltro in tutta la storia letteraria di Contini qui è l'unico punto in cui Arbasino è ricordato. Si tratta dunque di una delle famose «lacune» assolutamente inspiegabili (visto che la *koinè* lombarda di Mastronardi è, al contrario, e giustamente, ammirata).

Arbasino non ha scritto soltanto libri come *Specchio delle mie brame*, che rivela, tuttavia, come la sua *koinè* non sia tipicamente lombarda, ma sia quella di un «gergo d'ambiente», meta-regionale, quando non meta-nazionale. Credo che in tutto lo *Specchio delle mie brame*, che si svolge in Sicilia, non ci sia un solo sicilianismo neanche tra virgolette. Il «banale Michele» che dovrebbe essere un siciliano brachilògicamente «parlante», benché promosso a precettore, è in realtà una «marchetta» romana, o milanese o bavarese, astrattamente e a scelta. Anche la «Cattiva» che interroga lo specchio è presa di peso dal «giro» romano-milanese. La colloca-

zione in Sicilia è un partito preso, non so se a fine strettamente letterario, o se a fine di lucro. *Specchio delle mie brame* è infatti scritto secondo la tecnica del «trattamento» o «trattamentone» cinematografico, dove si fa di tutto per suggestionare e divertire un possibile regista e specialmente per convincere un eventuale produttore (ci sono anche scene di massa che dovrebbero, in questo senso, tagliare la testa al toro, come la Targa Florio e il pellegrinaggio a un santuario).

Che il «trattamento» cinematografico venga assunto ad autorità di genere letterario, è cosa fatta più per interessarmi che per insospettirmi. Tuttavia avrei preferito che Arbasino avesse evitato in questa operazione alcune ingenuità che rasentano il banale, in un libro che fa delle banalità una mostruosa raffinatezza (il Kitsch). Insomma avrei voluto che Arbasino avesse tenuto fede con maggior decisione, risolutezza e follia al «progetto» brillantemente enunciato nel «risguardo» del libro e nel primo piccolo paragrafo. Tutti gli ultimi libri di Arbasino sono tecnicamente forme letterarie che assumono a dignità stilistica il «trattamento»: la tradizione doveva dunque essersi solidificata e raffinata. Invece essa subisce in qualche modo una regressione; diciamo, un eccesso di leggibilità.

Detto questo, però, bisognerà riportare il libro al suo *primum* (che forse agli occhi dell'autore appare come un elemento parziale): cioè il desiderio di far ridere. Di far ridere precisamente il lettore italiano di oggi come un umorista inglese desiderava far ridere il suo lettore un secolo fa. Non dimentichiamo, a questo proposito, che anche Dostoevskij è un grande umorista e fa «letteralmente» ridere, specialmente ne *I demoni* dove trovo questa frase: «Inoltre faccio anche ridere qualche volta, e questo è addirittura prezioso». (A proposito, amerà o non amerà il mio venerato Contini Dostoevskij? Qualsiasi risposta, nello stato di disorientamento in cui Con-

tini getta il suo lettore, mi sembra possibile.) Il riso suscitato da Arbasino corrisponde a quello paradigmatico e archetipo dell'*anasyrma*, cioè il tirarsi giù i calzoni (o su le sottane) e mostrare i genitali (cfr. ancora una volta Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa*, nel saggio *Riso ed oscenità*). L'*anasyrma* in Arbasino è assai spesso letterale, grazie a Dio, ma spesso è simbolico: Arbasino, cioè – è il caso di dirlo – mette a nudo una società tirandole giù i calzoni o tirandole su le sottane: se ciò che poi ne consegue, anziché l'indignazione, è il riso, è tuttavia indubbio che non si tratta di un riso sciocco: ma di quel riso che fu ed è risolutore di crisi cosmiche, *in illo tempore*, da carestia, e oggi, a quanto pare, almeno fino al momento in cui *Specchio delle mie brame* è stato concepito, da opulenza.

Stanislao Nievo, *Il prato in fondo al mare*

Spesse volte sogno di essere dentro il mare, nelle profondità che si dicono «abissali»: il mio nuotare, lì dentro, è un lento e capriccioso volare senza ali, proprio come quello dei pesci: e il paesaggio, per così dire, che mi vedo intorno, cioè le distese fluttuanti di acqua, ora filtrate da luci saettanti, ora riempite da luminosità diffuse e continue, mi dà un profondo senso di felicità. Quanto a respirare, poi, lì in fondo al mare, respiro magnificamente: anzi, la leggerezza del mio respirare è uno degli elementi del grande piacere che provo a stare lì dentro. Non c'è sogno più chiaro e assoluto di questo: si tratta di un regresso all'utero e alle sue acque, alla meravigliosa condizione prenatale «marina» (è all'inizio di questo periodo di somma felicità che l'aborto sopprime la creatura).

Poiché questo sogno che ho descritto è uno dei sogni che ricorrono più spesso nella mia vita, credo sia facile immaginare quale attrazione (quasi ipnotica) abbia esercitato su di me la lettura di un libro che ha per oggetto proprio una ricerca nelle profondità marine (quelle vulcaniche del Tirreno meridionale). Dirò in due parole di che si tratta.

L'autore del libro è Stanislao Nievo, pronipote di Ippolito. Il libro racconta la ricerca del relitto della nave *Ercole* nel cui naufragio Ippolito Nievo è morto.

Secondo la lettera, tale ricerca è dovuta al fatto che le

circostanze in cui la nave ha fatto naufragio sono misteriose. Ippolito Nievo infatti portava con sé in una cassetta (eravamo nella primavera del 1861) dei documenti amministrativi di grande importanza, cioè le fatture che testimoniavano le spese della spedizione dei Mille.

Il momento politico era estremamente delicato: la Destra cercava di gettare il discredito (corruzione, peculato, rapina) sulla Sinistra garibaldina, per liquidarla, e far rientrare tutto, al solito, nell'ordine (trasformare, in pratica, l'annessione del Sud in una colonizzazione, com'è poi avvenuto). In effetti il naufragio dell'*Ercole* è misterioso (notizie ritardate o nascoste, documenti scomparsi, nessuna testimonianza, nessun relitto, ecc.). Si tratta dunque di un «giallo» politico: cioè della storia della prima, sospetta, «strage», maturata dalla Destra e decisa e attuata dagli uomini al potere: «strage» con cui si sarebbe aperta la storia dello Stato italiano.

Nel cercar di risolvere questo «giallo» politico, secondo tutte le regole, Stanislao Nievo compie una ricerca che è a sua volta un romanzo. Ma che romanzo? Un romanzo simbolico – un'«odissea» o un «viaggio sentimentale», che è lo stesso – con valore iniziatico? Un lungo «reportage», tortuoso e non privo di colpi di scena (i personaggi a cui la ricerca conduce, i luoghi sepolti che la ricerca scoperchia, ecc.), assumendo, forse involontariamente, un carattere kafkiano? Sì, forse. E magari anche qualcos'altro. Ma Stanislao non è un giovane autore, al suo primo romanzo ambizioso. Egli è un uomo di quasi cinquant'anni, e questo è il romanzo della sua vita. Probabilmente l'unico. Si tratta quindi di un «caso». O lo si coglie per quello che è, o esso va perduto per sempre, come il relitto dell'*Ercole*.

Il suo romanzo è dunque un *pastiche* in cui convergono molti possibili modi di fare il romanzo, e in cui è romanzo anche il «modo di fare il romanzo». Ma tutto ciò non è riordinabile come lo sarebbe se la sua ispirazione

fosse originariamente letteraria. No, invece: la ricerca del relitto dell'*Ercole* e quindi della verità sulla morte dell'avo scrittore, non è un pretesto per Stanislaw. Essa è *veramente* l'unica ragione del suo libro. Che poi Stanislaw, essendo un uomo vicino alla cultura letteraria (giornalista, fotografo, documentarista, ecc.), come dimostra il bellissimo ritratto del Nievo del cap. XVII, si renda conto del magma che ha scritto, con tutte le possibili chiavi di lettura, è certo; e lo si sente. Ma lo si sente con una certa inquietudine, quasi con malessere. E questo semplicemente perché proprio la sincerità dell'autore – nel credere di ricercare la verità su Ippolito e la sua nave affondata – è l'elemento che gli fa sfuggire il libro di mano, e, per così dire, glielo sdoppia ulteriormente. Ed è questo ulteriore e definitivo sdoppiamento (oltre ai tanti «dichiarati» o quasi, e tutti indubbiamente affascinanti) che ci mette in uno stato di così vivo allarme davanti a queste pagine.

Infatti, se rispetto agli altri livelli di lettura, quello, letterale, della ricerca dell'*Ercole*, non è un pretesto, ma è anzi la più sincera delle ragioni, rispetto al «livello reale del libro» (probabilmente del tutto oscuro allo stesso autore) la ricerca dell'*Ercole* diventa un pretesto insincero. E ciò fa appunto di questo libro un terribile pasticcio anziché un patentato *pastiche*: tutto sommato appartenente più all'universo dei casi clinici che di quelli letterari.

Il libro «coatto» che, infatti, Stanislaw Nievo ha finito con lo scrivere, è il libro del rimpianto dell'utero e della vita del feto nel mondo «marino» prenatale. Non per niente la persona cercata, con una passione nettamente ossessiva e praticamente erotica (autoerotica), è un avo, dal cui germe è nata la vita dell'autore, e che si trova appunto in un tempo «primo» (si capisce, non solo rispetto al nipote ma rispetto a tutta l'umanità: il mare come mare della genesi). Identificandosi con Ippolito Nievo, Stanislaw Nievo finisce poi nell'incarnare tale identifica-

zione nel proprio feto, protagonista della beata vita abissale: e il fascino del libro che descrive tutto ciò, consiste proprio nell'universalità di questo sentimento di rimpianto: cioè nella dilatazione, grandiosa, di un'ossessione personale in un accidente umano comune a tutti gli uomini, anche se latente in essi o appena affiorante (in sogni poi non sempre ricordati). Non giova certo al libro l'assoluta mancanza della coscienza di tutto questo, perché la «grandiosità» ideologica *malgré soi* finisce col rovesciarsi in una certa povertà; la povertà appunto dei casi clinici. Ma la forza del sentimento, in Stanislao Nievo, è tale da ridonare al libro, attraverso la rappresentazione, la «grandiosità» ideologicamente contratta e repressa. Infatti alcuni passi si leggono col cuore in gola. Per esempio la descrizione allucinatoria del naufragio e della morte per affogamento di Ippolito e dei suoi compagni di sventura. Tale descrizione è fatta *ex abrupto*. Cioè nel momento in cui siamo convinti che, di quel naufragio, nulla si sappia. Solo in seguito sapremo (e non è la sola cosa che sapremo in seguito) che la descrizione del naufragio è stata possibile all'autore in base alle informazioni avute da «soggetti sensitivi», sul piano dell'Esp (extra sensorial perception) e nell'ambito della parapsicologia.

Il naufragio è dunque raccontato *oggettivamente*, attraverso il contributo di simili anomale informazioni; e si tratta peraltro di un racconto molto efficace: non privo di una buona qualità letteraria, in cui certe goffaggini quasi diletteantesche hanno effetti impressionanti benché un po' facili (ricordo che un prete, professore di religione un po' pazzo, ci raccontava in ginnasio i supplizi di Cristo attraverso una simile tecnica anatomica). Ma, nel tempo stesso, tale naufragio è narrato anche *soggettivamente*; proprio come un fatto vissuto in prima persona. E qual è, se non il naufragio, in realtà, questo fatto vissuto? Ebbene, è il trauma della nascita. Il parto. Mentre

legghiamo l'episodio non lo capiamo. Ciò che ci colpisce è, nella pagina, la gratuita crudeltà, mista al piacere, con cui Nievo descrive la tragedia, e, istante per istante, in un esasperante *ralenti*, le morti fisiche dei protagonisti, fino allo scoppio degli organi interni e alla fuoriuscita del sangue. La cosa ci sconcerta come sadica. E solo *in seguito* sapremo che invece si tratta della descrizione della propria drammatica venuta alla luce.

Infatti, nella seconda parte del libro, esaurite tutte le ricerche preliminari, storico-filologiche, ma secondo il filo di una specie di «giallo picaresco», il Nievo riesce finalmente a trovare due piccoli sottomarini, e a immergersi in quel famoso Tirreno meridionale. I capitoli che descrivono queste immersioni (che teoricamente non avrebbero potuto apparire se non noiosissime) sono invece di una grande seduzione, ripeto, simile all'ipnosi: e ciò non tanto per l'abilità letteraria di Nievo (che comunque c'è) quanto per il suo «sentimento», clinicamente parossistico e perciò sovranamente sincero.

Siamo nel paradiso prenatale, in fondo al mare. La beatitudine è somma. E somma, insieme, l'ansia della ricerca. Ma chi ricerca l'autore? Egli cerca se stesso feto.

Non per niente tutto è cominciato con lo *choc* (seguito addirittura da una sindrome psicomotoria) che Stanislaw Nievo ha provato vedendo l'effigie di Ippolito in un francobollo, che rappresentava il suo sensibile viso immerso in un mare azzurro. È stato in quell'istante che Stanislaw Nievo ha visto, nell'immagine di Ippolito Nievo immerso nel mare, l'allucinante immagine di se stesso feto immerso nel liquido amniotico. Naturalmente non so se Stanislaw Nievo si sia reso conto di tutto questo, se cioè, tra le sue varie tecniche di ricerca, c'è anche la psicanalisi. Ma non lo credo, perché se ciò fosse stato, la cosa non gli sarebbe riuscita letterariamente così bene. Ad ogni modo: perché poi, Stanislaw, nelle immersioni marine, cerca se stesso come feto? Ebbene, non c'è dub-

bio: allo scopo di regredirvi definitivamente, per folgorazione: cioè morirvi.

E infatti, ecco le frasi miracolose, in cui la verità detta se stessa, come una rivelazione. Lì dentro, in fondo al mare, negli abissi, tutto ciò che vi si vede (scogli, carcasse, relitti, oggetti: tutto un mostruoso mondo scultoreo pop: e si sa che la scultura è, nell'uomo, l'invidia del parto femminile...), tutto ciò che appare, dico, nel ventre del mare, ha l'aria di voler vivere, incominciare a vivere, profondamente e radiosamente intatto e affiorante dal nulla, in una aurorale e immensa volontà di esistenza. («Era un mondo strano, pronto a vivere appena un misterioso incantesimo fosse stato rimosso. Tutto era slanciato, in una assurda immobilità che di lì a qualche attimo sembrava dover scoppiare e travolgere tutto».)

Questo ricordo ancestrale, così perfetto, diventa addirittura da laboratorio, quando Nievo descrive una grande sbarra o verga di ferro, posata in fondo al mare, e anch'essa pervasa dalla profonda volontà di cominciare a vivere. L'autore non se n'è accorto: ma era quello il suo feto, era quello il suo avo: il tutto identificato nel pene eretto, il quale è simbolo sia del bambino che nasce — che esce cioè dal mare — sia, attraverso il *rigor mortis*, del corpo morto dell'uomo che ritorna nelle profondità.

In questo senso il lettore del libro di Stanislao Nievo gode, alla fine, di quella meravigliosa gratificazione che l'autore non ha potuto conoscere: la gratificazione, cioè, di veder coronata di successo, attraverso i fatti, la propria ipotesi. Proprio nelle ultime pagine, chi avesse azzardato l'ipotesi psicanalitica qui accennata, non può che trionfare di fronte a sintomi linguistici che sono decisamente inequivocabili, addirittura folgoranti. Nell'ultima immersione, Stanislao si imbatte, nelle profondità marine, in un indecifrabile pesce del fondo abissale: il pilota del sottomarino aziona la «pinza» e fa per prenderlo. Ma il Nievo gli urla, letteralmente gli urla, di non

farlo. È sconvolto, prova la stessa sensazione terribile che ha provato nello *choc* del francobollo, e non sente altro in sé che «una voglia spasmodica di esplodere». Ciò che lo sconvolge così sono la pinza e la luce, che in quel momento filtra in fondo al mare: «La luce mi aveva portato fuori insieme a quella laida pinza», è scritto. E poco più avanti: «Una macchia nera appariva ad avvolgere tutta quella luce insopportabile, che non riuscivo a guardare. L'unico desiderio era che tutto sparisse». Nostalgia della nascita e desiderio di morte (oppure nostalgia della morte e desiderio della nascita) come un'unica cosa. Mai un'esperienza, finora soltanto scientificamente dedotta, è stata vissuta in concreto con tanta drammatica vivezza.

Se dunque il lettore (rassicurato dalla leggerezza di una scrittura che sta tra quella di Soldati e quella di Comisso) può essere così categorico nella sua analisi, è perché il caso di Stanislaw Niewo è categorico; e la sua opera quindi – anche se in modo anomalo rispetto alla letteratura – e tuttavia restando letteraria – è eccezionale.

Roberto Denti, *Incendio a Cervara*

A una prima, curiosa occhiata si ha l'impressione di capire tutto dell'*Incendio a Cervara* di Roberto Denti. È un libro che mostra subito com'è fatto: un falso libro-inchiesta, in cui parla un coro di personaggi (i paesani di Cervara), dando fondo al proprio buon senso rivoluzionario, disperante, e alla propria rassegnazione, non meno disperante, a proposito di un tema allegorico (l'incendio appiccato da loro stessi al paese). Avendo così individuato subito il soggetto e la forma del libro, il lettore pretende quindi di poterlo leggere in una chiave che egli stesso si è trovato. Resta, di conseguenza, inceppato e deluso. La lettura, facilissima (tanto che si può capire tutto il contenuto di una pagina, e perfettamente, leggendo solo qualche riga qua e là), diventa in pratica difficilissima, perché la chiave che il lettore adopera per leggere, in realtà non serve, o serve poco e solo formalmente.

Dunque, capire che si tratta di una allegoria, e di una allegoria politica, e capire, insieme, che c'è un doppio livello di lettura, e che il primo di questi livelli è metastorico (in quanto rappresentazione del succedersi delle generazioni che, mettendo i figli al posto dei padri, ripropone loro i vecchi problemi come se fossero i primi della storia), tutto ciò serve ben poco per questo curioso libro, tanto più marginale, stravagante e enigmatico quanto più disperatamente normale, calzante e chiaro.

Probabilmente la «semplificazione» linguistica che ha tanta parte nella pagina di Denti, benché trovi il proprio pretesto nella perfetta mimesi del linguaggio delle inchieste (cioè i discorsi degli intervistati, registrati e riassunti per lettori presumibilmente al loro livello), si spiega in realtà meglio, credo, attraverso un'esperienza fondamentale del Denti (desunta peraltro dalla scarna notizia del risguardo): cioè la gestione di una Libreria per ragazzi. A quanto pare, Denti è uno di quegli intellettuali che, provenendo dalla Resistenza, non si sono poi più allineati, e hanno fatto una vita destinata all'emarginazione e all'insuccesso. Ma ciò spiega forse ancora meglio l'assoluta semplicità «referenziale» della pagina di *Incendio a Cervara*. Infatti il Denti in tutta la vita, ormai abbastanza lunga, qui schematizzata, è sempre stato scrittore, ma non ha mai scritto. E finalmente ha fatto il suo «romanzo». Questa informazione, totalmente pratica, talmente pratica da rasentare il pettegolezzo letterario, in realtà ci spiega perché la scrittura di Denti sia così «semplice». Lo è perché Denti è colpito, come scrittore, da una forma di afasia, che lo inibisce e lo blocca: e di conseguenza egli può scrivere, e poco, solo attraverso una finzione (la «falsa inchiesta» in cui Denti parla attraverso le interposte persone degli intervistati, *ma senza mimarli*) e solo attraverso un'ambizione di absolutezza in quanto totale funzionalità.

Incendio a Cervara è un libro anormalmente privo di ridondanze, il che significa di espressività. Denti non ricorre alla mimesi, ripeto, per quanto riguarda i discorsi dei singoli personaggi; la sua mimesi viene esercitata soltanto sul genere, quello del libro-inchiesta. Ora il libro-inchiesta non può essere che puramente comunicativo, o, ripeto, referenziale: non vi può essere espressività se non a patto di veder scalfita irrimediabilmente la sua attendibilità e la sua scientificità. Ci troviamo dunque davanti agli occhi le pagine stilisticamente grigie e inerti di

un'inchiesta, fatta magari per un rotocalco di sinistra. Ma di quale sinistra?

Ho detto che i livelli di lettura dell'allegoria sono almeno due: uno «metastorico», che inganna il lettore, fornendogli gli strumenti inutili per una interpretazione di ambito vagamente kafkiano. Il secondo è invece perfettamente storico, anzi, attualistico: *Incendio a Cervara* è l'allegoria dei nostri ultimi trent'anni, da subito dopo la Resistenza a oggi. Ci sono tutti i temi fondamentali: la lotta per la sopravvivenza (sboccata nell'incendio appiccato dalla collettività all'intero paese per avere l'acqua), nei tempi residui del paleocapitalismo, e poi la lotta per la vita, una vera dignitosa vita, nei tempi nuovi del neocapitalismo. C'è la partecipazione dei comunisti a tutto questo, caratterizzata, oltre che dalla tradizionale funzione di guida, dalla loro accettazione «naturale» dello sviluppo (e quindi del rapporto «diplomatico» coi padroni). C'è la delusione dello «sviluppo» che si presenta come il massimo del benessere possibile ma anche come il massimo dell'alienazione possibile. E tutto questo sfaccettato, sia pure schematicamente, in tutte le sue principali tematiche concrete (vissute personalmente dai personaggi del paese intervistati): l'ottica diversa delle generazioni, l'immigrazione meridionale, la riorganizzazione urbanistica, ecc. ecc. Ma in tutto questo universo così perfettamente riconoscibile come nostro – benché così didascalicamente sintetizzato – ci sono due punti anomali, che gettano l'allarme.

Il primo di questi punti è proprio l'incendio. L'incendio non è l'allegoria di niente di quanto è davvero accaduto. È una pura invenzione dell'autore. Non è la Resistenza, perché di essa se ne parla come tale, e poi l'incendio avviene qualche anno dopo; non è il Sessantotto, perché il Sessantotto, benché serva a interpretare l'avvenimento secondo una certa luce retrospettiva, è molto posteriore. Si potrebbe dire, forse, che l'incendio è il Sessantotto re-

trodatato di circa un decennio e nato in un ambito arcaico contadino e non studentesco. Ma insomma il fatto è questo: che tutto ciò attribuisce al libro quel mistero che la sua scrittura rifiuta.

Il secondo punto anomalo del libro è l'angolo visuale dell'autore. Ferma restando la sua posizione anticapitalistica e la sua totale adesione al mondo popolare e alla sua umile lotta (insieme spontaneistica e guidata dal Pci), esso presenta un carattere di ambiguità i cui poli sono ravvicinatissimi: il giudizio di Denti potrebbe essere quello di «gauchista» essenzialmente anarchico ma portato dalla «cultura», che è sempre razionale, su posizioni vicine a quelle del «Manifesto», oppure potrebbe essere quello di un comunista restato fedele, dalla Resistenza, al Pci ma che non abbia alcuna incertezza a esercitare sulla sua politica la critica più lucida, dura e anche magari definitiva, pur capendo, quasi attraverso una nuova forma di *pietas*, l'ineluttabilità di certe accettazioni e di certa *Realpolitik* del Partito.

Malgrado questa riserva di mistero – che contrasta con l'assoluta, elementare chiarezza della rappresentazione – questo libro di Roberto Denti è forse il primo prodotto letterario compiuto e maturo del «gauchismo». Segno, forse, che il «gauchismo» è finito, consumato dal suo pragmatismo e dal suo verbalismo: e può ormai diventare materia, ricordo, rivitalizzazione avvenuta, oggettivo angolo visuale.

Leonardo Sciascia, *Todo modo*

Dopo circa cento, centocinquanta settimane in cui regolarmente ho scritto ogni settimana un «pezzo» su un libro, prendo congedo dal mio lettore, per un periodo di sosta. Per alcuni mesi sarò occupato a fare un film. È vero che mentre ero occupato a girare, a montare e a doppiare *Il fiore delle mille e una notte*, ho continuato puntualmente a scrivere le mie recensioni. Ma ciò si spiega prima di tutto col fatto che avevo da poco tempo iniziato questo lavoro, e c'era dunque in me uno slancio che non poteva brutalmente essere interrotto. Inoltre il film che stavo facendo, anche se terribilmente faticoso e avventuroso, era molto gradevole, e mi lasciava dunque, la sera, quasi sempre, in un'ottima disposizione di spirito. Infine ero lontano dall'Italia, in luoghi dove, appunto, la sera, o nei giorni di festa, leggere e scrivere era l'unica possibile occupazione. Ora invece mi accingo a girare quando è già il terzo anno del mio lavoro di critico militante: e mi accingo a girare un film estremamente sgradevole (De Sade e la Repubblica Sociale mescolati insieme) che certamente la sera mi lascerà sfinito e magari nauseato di lavoro; e lo girerò, oltre tutto, nel cuore dell'Italia, tra Salò e Marzabotto: né sere né giorni di festa saranno per me liberi e beatamente vuoti.

Dico tutto questo per giustificarmi, credo, più di fronte a me stesso che ai miei lettori (i quali non saranno poi tanti e così affezionati). Infatti, dopo quel numero

sterminato di settimane in cui ogni settimana dovevo scrivere il mio «pezzo», e leggere dunque *almeno* tre libri, non sono affatto stanco di «militare». La cosa continua ad apparirmi ancora piacevolmente eccitante, benché faticosa, come le prime volte. Ecco perché sento il bisogno di giustificare a me stesso la mia temporanea diserzione.

Questo del «divertimento», è il primo «dato» che trovo voltandomi indietro e ripensando al mio lavoro. Il secondo «dato» è altrettanto piacevole. In circa tre anni *mai, nessuno* ha cercato di esercitare su me qualche pressione perché io scrivessi di un libro anziché di un altro. Né gli autori, né gli editori, né il direttore del giornale. Era la cosa che più temevo cominciando questo lavoro. Io, di solito, non sono viziato quanto a elogi, non sono il primo della classe. I segni di stima sono taciti, forse impliciti, e certo mai pubblicamente compromettenti... Il migliore di tali segni a cui potessi aspirare era quello di non essere considerato un uomo a cui poter raccomandarsi o con cui stabilire un rapporto meno che assolutamente corretto.

C'è ancora un terzo «dato»: questo né piacevole né spiacevole, né positivo né negativo, ma semplicemente problematico, e si può riassumere in una domanda: che cos'è e com'è fatta la critica? Naturalmente questo è un problema molto vecchio, benché neanche lontanamente risolto. Tuttavia pensavo che facendo io personalmente della critica e per tanto tempo, questo «mistero» mi si sarebbe *almeno* un po' e almeno pragmaticamente chiarito. Invece no. Quanto alla critica ne so meno di Blanchot (il suo bellissimo *Lautréamont e Sade*, per esempio, va letto molto più per i due saggi che per la prefazione in cui l'autore si pone appunto, ancora una volta, il problema della critica: problema superato poi agnosticamente e in concreto, nei saggi).

Ho fatto delle «descrizioni». Ecco tutto quello che so

della mia critica in quanto critica. E «descrizioni» di che cosa? Di altre «descrizioni», che altro i libri non sono. L'antropologia l'insegna: c'è il *drómenon*, il fatto, la cosa occorsa, il mito, e il *legómenon*, la sua descrizione parlata.

Nella vita accadono dei fatti; i libri li descrivono: ma in quanto libri sono anch'essi dei fatti: e quindi possono essere anch'essi descritti: dalla critica. Che è *legómenon* quindi, di secondo grado. S'intende che chi descrive, descrive dal suo angolo visuale. Che non vuol sempre rigidamente dire soggettivo: esso è il punto di incontro di una infinità vorticoso di elementi, che in realtà appartengono ad universi distinti (esistenza e cultura, preistoria e storia, professionismo e diletterismo, fenomenologia e psicologia: e altre simili coppie più o meno antitetiche, all'infinito). È per questo che la «critica» non è definibile, né, quasi, parlabile.

Certo è che se dovessi infine raccogliere questi miei brevi saggi in un volume, non potrei trovare titolo più pertinente che: *Descrizioni di descrizioni...*

Altra cosa gradevole. È parlando dell'ultimo libro di Sciascia che prendo congedo dal lettore per la mia sosta filmica. Sciascia non ha mai smesso di essere attuale, fin dal suo primo apparire come autore all'inizio degli anni Cinquanta: e generalmente essere attuale vuol dire, in qualche modo, ricattare. Inoltre Sciascia ha sempre anche avuto quello che si chiama successo: e anche il successo è ricattatorio. Invece Sciascia ha saputo con assoluta eleganza evitare in ogni caso l'ambigua implicazione del ricatto. Si è mantenuto sempre purissimo, come un esordiente. Se, fatalmente, egli non ha potuto non raggiungere una certa forma di autorità, tale autorità è soltanto personale: è cioè legata a quel qualcosa di debole e di fragile che è un uomo solo. Si aggiunga a ciò la sua decisione di restare in Sicilia, centro del mondo per lui, ma periferia ed esilio per gli altri.

Questo ha finito per patinare la sua solitudine, corro-

derla come la salsedine fa di un tronco. Lo straordinario è poi che Sciascia è un moralista: i suoi romanzi sono guidati da un «sentimento» – del resto indefinito e forse non effabile – derivante da un giudizio sul mondo. Ma il moralismo meridionale – il grande ramo in cui quello di Sciascia si innesta – non è, non può essere moralistico, perché non è cristiano; e se è cattolico, lo è nelle forme esteriori, sinistre, funeree, spagnolesche, assimilate in profondità dove si amalgamano con chissà quali substrati (per dirla a braccio). La cultura storica, cioè non quella coatta delle dominazioni – e generalmente depositata in un popolo totalmente estraneo alle classi dirigenti – non conosce la falsa morale cristiana dell'amore (falsa in quanto cattolica, in quanto appartenente al mondo del potere): si fonda piuttosto su una più arcaica morale dell'onore.

Perciò il moralismo meridionale, e quello di Sciascia, quindi, ha un carattere civico, appunto, piuttosto che moralistico. Il «buono», in Sciascia, è chi non accetta una condizione tradizionale fondata sull'ingiustizia, e l'infinità delle sue abitudini: ma non può manifestare la sua «bontà» se non attraverso una forma conoscitiva di carattere pragmatico (facendosi testimone o detective, per esempio: o, infine, giustiziere). Il suo giudizio è dunque il giudizio di un tribunale finalmente giusto: è un giudizio legale. E tale è appunto il giudizio che Sciascia dà sugli uomini.

Egli non si disperde in giustificazioni, in comprensioni, in odii, in rancori, in falsi amori, in perdoni. Egli consulta un codice ideale: e formula la sua condanna, con le eventuali aggravanti o attenuanti. Ciò implica anche una specie di stima per i «cattivi» giudicati.

I «cattivi», cioè, altri non sono che dei «buoni» a cui non è saltata in mente l'idea che il potere è ingiusto, è diabolico: ma ne hanno accettato innocentemente le regole, affermandosi attraverso le occasioni che esso forni-

sce all'uomo forte. Ci sono tra i «cattivi», naturalmente, anche coloro che, rispetto al potere, sono gerarchicamente inferiori: e costoro sono quindi visti come miserevoli, meschini e soprattutto, sia pur oscenamente, ridicoli. C'è cioè una *nuance* moralistica nel dipingerseli nella fantasia. Ma è tutto. In *Todo modo*, questa concezione quasi dantesca del mondo ritorna a riproporre la sua forma: la piramide del potere, monolitica all'esterno, estremamente complicata, labirintica, mostruosa all'interno. C'è fuori, di fronte a tale piramide, l'uomo «buono» che giudica senza moralismo. Ma in *Todo modo* c'è una novità: il giudice, quasi casuale – posto cioè di fronte alla piramide per caso, e per caso condotto all'interno di essa, tra i suoi incomprensibili meccanismi – si fa giustiziere. Decide che alcuni dei componenti di quel «club» del potere debbano morire, a scadenze regolari, da romanzo giallo. La citazione finale di Gide fa supporre a Enzo Siciliano, che il protagonista «giudice» sia anche l'autore materiale dei delitti (che in tal caso non sarebbero gratuiti). È probabile. Certo è che quei «mafiosi» muoiono per volontà dell'autore. Ma non gratuitamente; bensì perché condannati a morte a causa della criminalità con la quale essi detengono e gestiscono il potere. O forse in quanto il potere è di per se stesso un crimine.

Questo romanzo giallo metafisico di Sciascia (scritto tra l'altro magistralmente, come diranno i futuri critici letterari *ad usum Delphini*, perché *Todo modo* è destinato a entrare nella storia letteraria del Novecento come uno dei migliori libri di Sciascia) è anche, credo, una sottile metafora degli ultimi trent'anni di potere democristiano, fascista e mafioso, con un'aggiunta finale di cosmopolitismo tecnocratico (vissuta però solo dal capo, non dalla turpe greggia alla greppia). Si tratta di una metafora profondamente misteriosa, come ricostituita in un universo che elabora fino alla follia i dati della realtà. I tre de-

litti sono le stragi di Stato, ma ridotte a immobile simbolo. I meccanismi che spingono ad esse sono a priori preclusi a ogni possibile indagine, restano sepolti nell'impenetrabilità della cosca, e soprattutto nella sua ritualità.

ALTRI SAGGI DELLA MATURITÀ
[1958-1975]

Nota a *Un poeta e Dio*

Anche attraverso uno studio stilistico, o più specificamente linguistico e grammaticale, della poesia di Ungaretti, si arriverebbe agli stessi risultati che con questo studio filologico.¹ Sempre naturalmente, sotto la luce del clic primo, dell'intuizione da sezionare e analizzare nel laboratorio. La cultura in cui, e per cui, Ungaretti ha operato, quella della grande borghesia (europea, meglio che italiana, data la formazione del poeta) nel momento di crisi che l'avrebbe portata o all'involuzione fascista, nelle nazioni più depresse, o alla rivoluzione socialista, o, infine, al suo rinnovamento fino all'attuale neocapitalismo, aveva sostituito alla religiosità confessionale, tipica di una società meno avanzata (come appunto quella italiana) o della piccola borghesia, una religiosità naturale e raffinata; alla rivelazione, insomma, l'irrazionalità. Ma in questa libertà irrazionale, supremo sussulto di una società corrosa e divisa, permanevano tutti i dati culturali elaborati da un secolo di storia, e di grande storia: l'irrazionalismo era così privo d'impeto, era una forma seriore e squisita di ragione, o almeno di calcolo, di operazione colta: tale squisitezza presiede sia all'opera disfacitrice del surrealismo che a quella formalisticamente costruttrice dell'ermetismo. Ungaretti, in Italia, è il massimo esponente di tale cultura d'avanguardia. Il suo barocco altro non è che un ragionamento sragionato di memoria rimbaudiana, una follia dominata: l'eccesso

«Letteratura», V, 35-36, settembre-dicembre 1958

¹ Cfr. *Un poeta e Dio*, in «Itinerari», Genova, a. V (1957), nn. 27-28.

di ingenuità della sua metafisica religiosa è corretto dall'eccesso di complessità della sua religiosità estetica... Apparentemente Ungaretti è poeta di struttura paratattica: in realtà è il massimo esponente dell'ipotassi novecentesca. Dai movimenti sintattici che già premono il tessuto rarefatto dell'*Allegria*, ai frammenti sintattici che galleggiano, turgidi di causali e temporali, di congiunzioni subordinanti e gerundi, nelle pagine più bianche del *Sentimento*, al procedimento frammentario ma quasi recitato – come una specie di soliloquio teatrale – della *Pietà*, alla follia sintattica del *Dolore*, carico di inversioni, costruzioni indirette, subordinate, come un testo latino o una predica barocca, tutta la tendenza di Ungaretti è all'ipotassi, per un discorso logico ormai impossibile: una specie di nostalgia per un paradiso perduto. Ma tale nostalgia non poteva dare che un calco, un rifacimento dell'irrecuperabile struttura, come irrecuperabili erano i miti liberali o cattolici: la pienezza, cioè, di una ideologia funzionante e determinante. Tanto è vero che l'indicazione più precisa della latente, repressa e poi prorompente ipotassi ungarettiana è la dilatazione semantica da lui sempre praticata: sì che la distruzione dell'ideologia avveniva proprio nella sua sede più tipica, il semantema: in che direzione? Nella direzione dell'incanto fonico, della musicalità, che veniva non a eliminare semplicemente un significato, ma a dare a questo significato delle forze allusive nuove. Allusività di fondo all'irrazionale, all'ineffabile, appunto. Sicché, se ricostruendo, ad esempio, gli spazi bianchi tra una riga e l'altra del *Sentimento* si verranno a ricostruire dei sintagmi alquanto complessi, una forma esasperata d'ipotassi, come si diceva, ciò non significa che se ne possa ricostruire una struttura logica. L'ipotassi di Ungaretti resta, comunque, illogica: la sua forza ispiratrice, in campo stilistico e estetico, irrelata. La sua integrazione figurale è un'idea della poesia. A questo canone egli si è sempre attenuto. Ma poiché tale

integrazione figurale, «per contraddizione che no'l consente», è avvenuta sempre nel campo della poesia, o nel campo letterario o estetico, essa è rimasta sostanzialmente storica. Ungaretti è sempre rimasto identico dal principio alla fine, e i suoi mutamenti non sono stati che varianti di una stupenda, ma immobile, forza creatrice. Non stupisce l'ingenuità di certa sua confessionalità e di certo suo conformismo: la sua intensità e la sua complessità sono da ricercarsi – e al critico il compito di dedurre e definire – nel campo ch'egli si è scelto, ontologicamente, e su cui ha lottato come un leone.

Nota su Spitzer

«Il razionalismo diventa barbarie; la filologia sensualità»: questa è la clausola con cui Citati, nell'elegantissima introduzione al libro di Spitzer, conclude un pezzetto su di me, critico stilistico occasionale. Bene, vorrei invece essere, in questa mia nota, di una saggezza e di un buon senso scandalosi.

Comincerò col dire che nello Spitzer mi sembrano oggettivamente scarseggiare quelle qualità mimetiche, che Citati indica, paradigmatiche, in Proust. La sensualità, la furiosa brama aggressiva, l'ossessione dell'infinito (vedi le pagine in questo senso che Spitzer dedica appunto a Proust), che ogni *mimesis* in qualche modo contempla, non sono poi proprio clamorose, nello Spitzer. Anzi, qualche volta, gliene si chiederebbe una maggior disponibilità, se in molte pagine, il testo è di una modestia quasi sorda, e il professore tedesco prende la mano all'intellettuale ebreo. Più che di sensualità mimetica, di qualità ricreante per angoscia di possesso, ecc., in Spitzer si può parlare di una specie di *Sehnsucht* glottologica, che esplode specialmente nelle stupende note: vedi quella sulla lingua bantù a proposito delle iterazioni di Péguy, o quella sull'origine liturgica dei gridi dei venditori ambulanti che echeggiano il mattino intorno a Albertine.

Questa *Sehnsucht* glottologica, questa poetica forza analogica e subordinante, che dà l'ebbrezza della scoper-

ta di nessi storici contemporaneamente scientifici e magici, non è un fenomeno isolato, in Spitzer. L'intuizionismo è alla base della sua operazione critica: ed è soprattutto qui che i miei amici marxisti polemizzano con la *Stylcritic*. Ma io credo che sbagliano, o che almeno esagerino. Il «clic» di cui parla Spitzer come momento primo del suo «circolo della comprensione», accade, sempre, in tutti noi: è mostruoso negarlo: antistoricistico: non siamo uomini del futuro, ma del presente e del passato: il «momento della fantasia», come direbbe Croce, l'irrazionalismo permane in noi: e non vedo perché averne tanta paura. Anzi, trovo che questa paura è un po' sospetta: tipico caso di rivalsa, di allarme: angoscia di *refoulé* di fronte all'oggetto tabù. Sì, in noi scatta il «clic»: questa specie di poetica sintesi a priori. Non si tratta di averne paura, come del risorgere di un mondo preumano o preistorico: ma di dominarlo. E Spitzer lo domina, eccome, e con quanta freddezza. Altro che irrazionale possesso mimetico: l'importanza di Spitzer è, io credo, tutta nel suo freddo, scientifico razionalismo.

Il prodotto di questo razionalismo, la critica stilistica, è uno strumento essenziale che finora mancava. In Italia – dove c'era un solo precedente, un po' flebile, un po' provinciale, ma rispettabile, De Lollis – lo Spitzer arriva adesso con grande ritardo: ma, tutto sommato, direi che forse non è male: ci fosse capitato Spitzer tra le mani venti trent'anni fa, avrebbe fatto probabilmente una triste fine: ora si sarebbe comunque trattato di riscoprirlo. Quello che conta non è, infatti, il suo pensiero critico: in questo egli è, e si dichiara, parassitario (vedi Curtius per Proust), accontentandosi di un acume spesso lancinante. Come critico, poi, egli è chiaramente dalla parte dei simbolisti, dalla parte di Proust ecc., e quindi abbastanza conformista – ad altissimo livello, s'intende – nel suo modernismo. Anche come storico della cultura, egli è e si dichiara marginale: i suoi contributi alla storia della

cultura hanno sempre l'aria di una dimostrazione concomitante: un «come dovevasi dimostrare» ottenuto per altre strade, con altri strumenti.

Quello che conta è, ripeto, l'invenzione ch'egli ha fatto, o che ha reso attuale, dandone la coscienza piena, della possibilità di una descrizione che non sia da una parte solo linguistica e dall'altra solo estetica. La descrizione stilistica è ora un dato che non si può ignorare: invece che criticarlo o chiedergli più di quanto egli ci possa dare, io credo che il comportamento più saggio sia quello di assimilarlo, di appropriarsi della sua tecnica e della sua terminologia. Che chiarificazione stupenda è, ad esempio, la nozione di «elementi ritardanti», per capire, mettiamo, la poesia del Belli: è un'occasione da non lasciarsi sfuggire, questa di rileggere i sonetti belliani da un tale angolo visuale. Senza nemmeno ridargli un'occhiata, si potrebbe intanto subito dire che, assolutamente, gli «elementi ritardanti» in un sonetto del Belli non sono né analitici né parentetici (come in Proust), né anaforici (come in Péguy e in genere nei mistici): e si può giurare che non c'è traccia di *reminders*, che non vi esiste antinomia logica, né incrocio chiastico di contraddizioni, né ripetizioni, né alcuna forma di paranomasia. E allora la «detonazione» finale del quattordicesimo verso da che cosa è ritardata? Qual è il meccanismo del comico nel Belli? Il rapporto tra *mimesis* popolare e giudizio?

Oppure, per scendere a problemi molto più modesti e più vicini a noi, si pensi alla fertile lettura che si potrebbe fare dell'ermetismo italiano, quale appendice al capitolo spitzeriano sulle «Innovazioni sintattiche del simbolismo francese». Ricordo l'effetto che mi faceva, ragazzo, in pieno ermetismo, l'uso della preposizione «a» anziché «per», o addirittura «scritta per», «dedicata a», nel titolo di un libretto del giovane Luzi: *Biografia a Ebe*. Quell'«a», ora acquista d'incanto, dopo la lettura

di Spitzer, un significato preciso, storico, si razionalizza fino a perdere ogni alone, ogni angoscia, diventa un dato infinitesimo e ben individuato di un'abitudine stilistica, di un'epoca, di una società: ed ha anche il suo cartellino definitorio: «animazione delle preposizioni».

Ed è poi a questo che volevo giungere: la «descrittiva» di Spitzer è fondamentalmente tecnicistica, anche se il suo inventore la usava come strumento per verificare nei suoi testi delle caratteristiche psicologiche, estetiche e culturali determinate: quelle del decadentismo europeo visto dal di dentro, come da un suo appartenente, da un suo campione, quale è, appunto lo Spitzer. Ma io sono convinto che la sua attrezzatura descrittiva, il suo metodo analitico serva, ancor meglio che a lui stesso, a chi sia fuori – o voglia andar fuori – da quel mondo decadentistico dentro il quale Spitzer ha operato. C'è una tale potenza oggettivante nella *Stylcritic*, che l'oggetto esaminato si allontana di colpo, assume di colpo la sua dimensione storica, anche se recente o addirittura presente. Niente di più utile, dunque, per chi voglia operare una critica immediata su una letteratura che egli consideri superata: mettiamo appunto il decadentismo novecentesco, intimistico e irrazionale, in direzione di un realismo sociale e razionale.

Lo stile di Germi

Scusatemi, comincio con un po' di Freud. La psicologia di Germi è molto interessante, direbbe un clinico in laboratorio. Tutti avrete notato come per almeno tre quarti di ogni film di Germi (da *In nome della legge* al *Cammino della speranza* al *Ferroviere*) si respiri un'aria da androceo, da doccia di palestra o di caserma, o per intenderci meglio, da bottega di barbiere: posti dove son tutti uomini, maschi. Però si parla sempre di donne, bevendo il fiasco di vino o sollevando la còfana. Questo sodalizio maschile, quest'aria di alleanza di mariti o di giovanotti, nei luoghi dove la donna non usa metter piede, si attua generalmente, e proprio per definizione, in un clima popolaresco, o piccolo-borghese ma sano. E si capisce: il culto della virilità implica quello della salute.

Spia di tutto questo è, nell'ultimo film di Germi, l'episodio dello «strano» commendatore, tipo che, nelle osterie, tra maschi, non beve. Tanto che l'Ingravallo-Germi, quando gli dà la mano, ha l'impressione di ritrarla sporca di non so che materia vagamente mefitica, davanti alla quale egli arriccia, con virile ingenuità, il naso, incerto. Quel povero commendatore è quasi il simbolo di **tutto** ciò che non è sano, normale, morale. (Ma io penso che stupendo Ingravallo sarebbe stato, uno dei tanti attori americani, che si dicono «strani» almeno quanto quel commendatore.)

Odio verso tutto ciò che si presenta corrotto alla mo-

rale corrente, dunque. Ma in compenso, il Germi attore si mostra piuttosto ricco di tutte quelle civetterie che, messe assieme, stanno a testimoniare, anche a un non clinico, un forte contingente narcissico-esibizionista (direbbe Gadda).

Da qui, a dedurre un *refoulement* il passo è breve, e lo lascio fare ad altri. L'omoerotia (direbbe Gadda) di Germi produce una chiara retorica della «salute», spesso con risultati stilistici di gusto dubbissimo.

Tutto ciò importerebbe poco; ma la cristallizzazione psicologica di Germi rientra nel suo lavoro, non è un dato oscuro o implicito soltanto. Ed eccone la fenomenologia; il culto della «salute», sessuale, morale e sociale, è, di per sé, un dato assolutamente irrazionale: una forma di difesa istintiva e inconscia o quasi. Specie poi se diviene così rigida, e anche rigorosa, come in Germi. Tutta la psicologia di questo regista è come bloccata da tale irrazionalità, che, ne sono certo, rifiuta, su se stessa, ogni discussione.

Di conseguenza c'è in Germi una forte diffidenza verso tutto ciò che è razionale: per lui la coincidenza tra «razionale» e «intellettualistico» è un assioma che non si discute... Tutto deve essere affidato al sentimento, e il sentimento deve posare sulle reazioni di una morale normale e corrente. Va aggiunto, poi, che la morale di Germi tanto normale e corrente non è. Proprio per quello che dicevo prima: perché c'è in lui una profonda ferita, una esaltazione non arginata della propria personalità ecc. ecc. La sua è una morale piena di elementi protestantici e puritani. Egli è un settentrionale, un cattolico settentrionale, che non ha ancora capito bene che il fiasco di vino dei Castelli è totalmente diverso da un fiasco di Barolo. Ma lasciamo, per ora, questa direzione, che ci porterebbe su terreni specifici, restiamo ancora sulle generali.

La posizione sentimentale-irrazionale di Germi

nell'osservare e nell'amare la realtà se lo porta, per la sua particolare natura, a una forma di giudizio fermo e spesso duro, lo porta anche a una diffidenza sostanziale per l'unico modo di giudicare la realtà: un atto, cioè, culturale, nel senso più vasto della parola. La sua ideologia non va più in là della stretta cerchia dell'ovvio e dell'immediato. È una ideologia non-ideologica. Germi è sostanzialmente qualunquista. Egli rinuncia agli strumenti di conoscenza e di espressione che ha il dovere e il diritto di avere (e che in parte ha, suo malgrado). Il suo è un qualunquismo puritano: è vero. Ma ciò non toglie che il suo stile ne sia gravemente compromesso.

Il ferroviere è stato un film grossolano, senza la minima luce, irrimediabilmente retorico e natalizio: una esaltazione conformista, apparentemente e demagogicamente libera, della morale piccolo-borghese italiana. Con *L'uomo di paglia* Germi ha fatto un grande passo avanti: si è accorto, almeno per tre quarti, che il suo personaggio ideale, interpretato da lui stesso, salubre, sentimentale, generoso e moralistico, è, malgrado la sua bontà e la sua onestà, «di paglia». Appunto perché salute, sentimentalismo, generosità e puritanesimo non bastano: lo scheletro, la struttura sono razionali e ideologici: storici. Se n'è accorto, ripeto, solo per tre quarti: e il fondamentale narcisismo di quel suo personaggio dalla grossa fronte, dalla grossa schiena, dagli occhi puntuti, non ha altra soluzione che il disfacimento. Straordinaria resta però in quel film, la figura femminile, la Franca Bettoja.

Dal qualunquismo al tecnicismo il passo è breve. Sicché spesso lo stile di Germi si esaurisce nella tecnica e nella retorica della tecnica.

Che cosa aveva dato Gadda a Germi, col *Pasticciaccio*? Qualcosa di enorme. Ma preferisco non parlarne, perché non si danno nemmeno i dati del confronto.

Voglio solo far notare come, già attraverso la sceneg-

giatura – del resto particolarmente abile, intelligente, serrata, di De Concini e Giannetti – si ha una prima torchiatura della materia gaddiana sotto il torchio maciulante della retorica della tecnica (operazione evidentemente voluta da Germi). Dal *Pasticciaccio* si è passati all'*Imbroglia*.

Una volta ridotta la materia del gigante gaddiano alle norme della buona tecnica e del buon sentimento, Germi ha girato, con tutta la tecnica e il sentimento, il migliore film della sua carriera.

Io sono entrato nella sala cinematografica all'inizio del secondo tempo: e devo dire, che – dopo qualche centinaio di metri di pellicola, particolarmente buona e priva dei soliti sentori di caserma o osteria, di androceo populista, ma un po' grigia – ho avuto l'impressione, in certi momenti, di trovarmi di fronte a dei frammenti di capolavoro. Anche stavolta il film è bello quando entrano in scena le escluse: le donne. Una Gajoni che compare, dolce e fulminea, in due o tre inquadrature formidabili e buttate via con lo sprezzo della vera ispirazione; e soprattutto una Cardinale che io mi ricorderò per un pezzo. Quegli occhi che guardano solo con gli angoli accanto al naso, quei capelli neri spettinati (unica vera prorompente citazione gaddiana), quel viso di umile, di gatta, e così selvaggiamente perduta nella tragedia: sono dati che danno ragione all'impeto irrazionale di Germi. Il poeta sarà pure un pochino un bestione. Basta la figura di Assunta e la scena finale dell'arresto a Marino, per fare di *Un maledetto imbroglia*, un film memorabile.

(Gli altri attori quasi tutti bravi: eccetto un ladro che imita penosamente Sordi. Non voglio dimenticare lo struggente rifacimento di canto popolare dovuto al maestro Rustichelli.)

L'anno del *Generale Della Rovere*

Un consuntivo natalizio? No, no, neanche per idea. Nessuno potrebbe costringermi a questo. Nemmeno «Il Reporter». Inoltre, da quando faccio lo sceneggiatore – com'è prevedibile – vado molto raramente al cinema: non perché mi piaccia di meno, ma solo perché ho meno tempo. Vado solo a vedere i film che bisogna vedere e a cui vale quindi la pena sacrificare la poca libertà che il lavoro lascia a uno scrittore-sceneggiatore (e adesso, ah!, anche critico cinematografico).

Questo è l'anno del *Generale Della Rovere*. È stato, il film di Rossellini, un avvenimento davvero importante, e dico subito il perché. Io considero Rossellini un grande regista: *Roma città aperta*, *Paisà* e *Francesco giullare di Dio* sono tre tra i più bei film, come si dice, della cinematografia mondiale. Perché poi Rossellini ha dato solo dei frammenti (sia pure spesso splendidi). È vero che la sua arte è per natura frammentaria: la sua unità è raggiunta a furia di impeti stilistici analoghi. E si veda soprattutto la costruzione a episodi e frammenti di quel capolavoro che è *Francesco*. Tuttavia fino a questo film una unità era raggiunta. Poi una specie di disfacimento, coi bagliori dell'antico stile.

Rossellini è il neorealismo. In lui la «riscoperta» della realtà – nella fattispecie dell'Italia quotidiana, abolita dalla retorica di allora – è stato un atto insieme intuitivo e strettamente legato alla circostanza. Egli era lì, fisica-

mente presente, quando la maschera cretina è caduta. Ed è stato uno dei primi a vedere la povera faccia della vera Italia.

L'operazione espressiva di questo regista è stata dunque condizionata dal momento della cronaca in cui ha cominciato veramente a lavorare: e in questa operazione ha riversato l'impeto di un'anima ricchissima, un talento quasi magico. Ma ricchezza sensuale e sentimentale, intuito, magia, bastano per costruire un'opera? No, non bastano, certo. Ed ecco il secondo «condizionamento» di Rossellini: l'impeto intellettuale da cui l'intera cultura italiana era lievitata in quegli anni del primo dopoguerra. Al Rossellini istintivo, magico, mancava una struttura solidamente culturale di fondo: la sua anima individuale ne era, per natura, priva. Ha provveduto a colmare la lacuna quella specie di «anima universale» che allora riempiva le piccole anime di noi tutti. Rossellini è stato così, colmo, oltre che della fede, anche della «cultura» di un nostro eccezionale momento storico. È stato veramente quel che si dice un demiurgo.

Venuto lentamente a fiaccarsi quell'impeto di fede, appassitasi lentamente la speranza, aggrovigliatasi la cultura nei rigurgiti della cultura precedente non criticamente e razionalmente superata, anche l'anima individuale di Rossellini, stupendamente mimetica, è venuta svuotandosi. Vi sono rimasti gli eccezionali quantitativi di sensualità, di talento, di magia. Ma a che sono serviti? A nulla.

Ora, il fatto che Rossellini sia riuscito a costruire un bel film, degno di stare accanto a quei suoi memorabili capolavori, è un indice confortante. Vuol dire che un periodo di crisi è superato. Vuol dire che in Italia – non nell'Italia ufficiale, che si è rimessa la maschera – esiste una «cultura»: che si differenzia, naturalmente, da quella dell'immediato dopoguerra, e, se è meno ricca di impeto, di splendore, è certo più forte criticamente. Nel

campo ideologico si è molto lavorato, in questi ultimi anni: sia pure da pochi, sia pure tra l'indifferenza di una nazione assente ai suoi veri problemi, perduta a ricostruire i falsi templi crollati. È per questo forse – per il particolarismo, per l'eccezionalità di questa cultura, di questo «nuovo impegno» – che il film di Rossellini è meno grande dei suoi primi. C'è in esso qualcosa di eccessivamente voluto, di spento, di convenzionale: nel suo antifascismo c'è qualcosa di vecchio (ma tutto ciò è in parte dovuto a una sceneggiatura scritta un po' troppo bene). Tuttavia il fatto che Rossellini sia riuscito a fare un film intero e unito, e quasi tutto bello, o almeno nobile, spinge a pensare che una fase della storia italiana sia passata, e ne ricominci una nuova. Dobbiamo, noi tutti, togliere nuovamente la maschera all'Italia, vedere ancora la sua faccia vera, quindici anni dopo. Spero che Rossellini sappia nuovamente «guardare» con quei suoi magici occhi, che sappia di nuovo «cosa» e «come» guardare.

Ma questo è stato l'anno anche di altri film notevoli: è stato l'anno di *Un maledetto imbroglio* (di cui in queste colonne ho già parlato); è stato l'anno della *Grande guerra*, *monstrum* destinato a restare unico, felicissimo gioco tra l'epica e l'illustrazione; è stato l'anno dell'*Estate violenta*, film non riuscito ma tuttavia non privo di nobiltà, è stato l'anno, permettetemi di dirlo, della *Notte brava...*

Il consuntivo si ferma qui: più per colpa mia che per mancanza di altri film degni di essere citati al consumatore. Tacerò sulla *nouvelle vague* perché tutti ne hanno piene le tasche, e soprattutto perché sono poco documentato. Non mi va di andare a vedere i suoi prodotti. A stento ho sopportato *I quattrocento colpi*: a ogni inquadratura ero tentato di scappare fuori dalla sala, tanto mi irritava la presunzione del principiante (ma devo dire che, a distanza, il film migliora: la figura del ragazzo e i

suoi rapporti con la famiglia nella prima parte sono bellissimi).

Dei film americani, ricorderò solo la prima delusione di Hitchcock (con *Intrigo internazionale*): la prima, dico, dopo dozzine e dozzine di deliziose riuscite.

E concluderò con il film più bello dell'anno, in senso assoluto: *I racconti della luna pallida d'agosto* (con un orrendo doppiaggio italiota) di quel Mizoguchi, che, con Charlot, è il più grande poeta dei primi cinquant'anni di storia del cinema.

L'ultima spiaggia

«Fratelli, siete ancora in tempo»: si va fuori dal cinema con questo ammonimento leggermente umoristico, leggermente sacrilego. È un equivoco, come tutto il film, e non si sa bene come pigliarlo.

Il regista Stanley Kramer si era trovato di fronte a un messaggio e a un soggetto formidabili: descrivere la fine del mondo nel 1964, in seguito a una guerra atomica, e, in virtù di tale descrizione, contribuire alla distensione. È vero che il viaggio di Krusciov in America ha decongestionato la guerra fredda e ha reso dunque questo film leggermente stantio, come se fosse rimasto un po' più del necessario nella ghiacciaia ad aspettare il consumatore. Ma ugualmente, nell'argomento, permaneva una forte carica emotiva e anche ideologica. Come mai nel vedere questo film le emozioni sono così rare e leggere e le idee vengono così faticosamente alla luce, o non vengono addirittura?

La ragione è molto semplice: al di là del nudo messaggio («Fratelli, siete ancora in tempo») e del nudo argomento, Kramer non aveva praticamente niente da dire. L'emozione risulta senza logica, e la logica senza emozione. Si resta sempre sulle generali: e restando sulle generali **non** ci si commuove e non si ragiona. A più riprese i personaggi della vicenda post-atomica, si chiedono, angosciati, volenterosi, attenti a non essere retorici, il «perché» della guerra e dello spaventoso destino di cui essi sono gli ultimi protagonisti. Ma le ragioni che si

danno – e che, presumibilmente, attraverso loro, dà il regista – sono totalmente irrazionali: si parla chiaramente di «pazzia» umana. E allora? Se la guerra e la distruzione del mondo sono effetto di una semplice e inspiegabile «pazzia», non si capisce che cosa siamo ancora in tempo a fare. A pregare, forse. Bel messaggio. Questo è il punto debole del film, che lo rende smidollato, grigio, sproporzionato, asimmetrico.

Siamo noi, spettatori, che tuttavia possiamo inferire o ricostruire delle intenzioni, delle atmosfere, delle situazioni che magari esistono solo potenzialmente, in modo larvale: e a questo del resto siamo autorizzati dalla continua ambiguità del racconto, dal suo essere e non essere, dal suo dire e non dire, dal suo ammonire e non ammonire. Il che non è privo di fascino. Può succedere alle volte che il non trovare la chiave del racconto sia un modo di averla trovata. Così succede a Kramer in questo film, dando luogo a una serie di incredibili contraddizioni. Per esempio: pur dovendo raccontare la fine di una civiltà, e, nel caso specifico, la fine di Melbourne, il che implica un racconto corale, Kramer ha preferito puntare tutto su dei personaggi centrali, su dei protagonisti, imprimendo dunque al racconto un tono psicologico-problematico. Idea folle, dato che la psicologia di un individuo mescolato in una società che ha ancora cinque mesi prima della sua distruzione totale, è una psicologia così particolare e patologica che andava espressa con ben altri mezzi e altro impegno. E il problema morale che fa da perno a tali tormenti psicologici non esiste, per la ragione che ho detto prima: perché il regista si appella, senza approfondire, alla «pazzia» umana come causa della guerra. Niente di meno problematico della «pazzia»: la psicologia si accartoccia intorno al suo perno, irrimediabilmente finta.

Inoltre: il regista ha voluto imprimere al racconto una specie di empito erotico-romantico (deputata all'incarico era Ava Gardner, finalmente bella), tanto che pren-

dendo molti frammenti del film a sé, si ha l'impressione di trovarsi davanti a un romanzo-fiume, a lieto fine, con inno alla vita eternamente rinascnte, al sole che sorge ancora ecc. Ma questo impeto romantico si smorza subito, perché il regista aveva anche un'altra intenzione: quella di fare un film tecnicistico, disadorno, di poche parole, dall'aria militaresca e sorniona.

Si aggiunga poi l'intenzione di fare dell'*Ultima spiaggia* anche un film, come dire, kafkiano, una specie di *tale of terror*, sia pure smorzato e abile. E via di questo passo.

Tutte queste intenzioni più o meno si realizzano, ora sovrapponendosi, ora escludendosi, ora giustapponendosi. Sicché questo film così poco espressivo, finisce quasi col diventare espressionistico.

Gli unici momenti riusciti sono comunque quelli più o meno sottilmente umoristici: l'episodio della beffa della bottiglia di Coca Cola che, mossa dal vento, trasmette un folle messaggio da una centrale elettrica della California ridotta a una immensa tomba; la pesca delle trote sul ruscello coi gitanti e i boyscout; la fila degli abitanti di Melbourne davanti agli *stand* dove vengono vendute pillole per il suicidio; la corsa automobilistica che qua e là sembra girata da un imitatore di Charlot.

Ed ecco quindi che qualcosa è lecito dedurre in Kramer, se l'analisi del suo film è esatta: se cioè l'accavallarsi delle intenzioni rivela una sostanziale mancanza di idee e se gli unici momenti buoni sono quelli umoristico-macabri. È lecito dedurre che in questo film viene descritta la morte di chi non ha mai avuto vita: la fine di una società già finita; il passare dal non saper di essere al non essere, da un nulla a un altro. E allora che significato straziante ha questa agonia collettiva senza dolore, quasi burocratica e troppo ben educata, laggiù, ai margini della civiltà britannica.

L'intera umanità muore: e la sua morte è banale. Non riesco a immaginare nulla di più terribile.

La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono

Dicono che, finora, Alberto Sordi non abbia avuto successo all'estero: può darsi che il successo venga, presto, e che questa situazione sia smentita da una inaspettata «scoperta» (e l'auguro all'attore): comunque non si può non meditare su questo fatto. Alberto Sordi è stato quest'anno al centro del cinema italiano: c'era Alberto Sordi nei *Magliari*, c'era Alberto Sordi nella *Grande guerra*, c'era Alberto Sordi nel *Moralista*, c'era Alberto Sordi in altri tre quattro filmetti di cassetta (vedi *Costa Azzurra*); in gran parte della produzione italiana c'era Alberto Sordi. E ci sarà. In questo momento la comicità nazionale coincide in gran parte con quella di Sordi. Totò e Fabrizi invecchiati e cadenti, gli altri quasi tutti fuori moda (a parte, più aristocratico, il caso di Eduardo De Filippo), è Sordi che ha il monopolio del riso. Ma all'estero non fa ridere. Bisognerà pur chiederci il perché.

Vediamo un po': in fondo il mondo della Magnani è, se non identico, simile a quello di Sordi: tutti due romani, tutti due popolani, tutti due dialettali, profondamente tinti di un modo di essere estremamente particolaristico (il modo di essere della Roma plebea ecc.). Eppure la Magnani ha avuto tanto successo, anche fuori d'Italia: il suo «particolarismo» è stato subito compreso, è diventato subito, come si usa dire, universale, patrimonio comune di infiniti pubblici. Lo sberleffo della popolana di Trastevere, la sua risata, la sua impazienza, il suo modo

di alzare le spalle, il suo mettersi la mano sul collo sopra le «zinne», la sua testa «scapijata», il suo sguardo di schifo, la sua pena, la sua accoratezza: tutto è diventato assoluto, si è spogliato del colore locale ed è diventato merce di scambio, internazionale. È qualcosa di simile a quello che succede per i canti popolari: basta trascriverli, aggiustarli un po', toglierli la selvatichezza e l'eccessivo sentore di miseria, ed eccoli pronti per lo smercio a tutte le latitudini.

Alberto Sordi, no. Parrebbe intraducibile. Lo si direbbe un canto popolare che non si può trascrivere. Ce lo vediamo, ce lo sentiamo, ce lo godiamo noi: nel nostro mondo «particolare».

Ma di che specie è il riso che suscita Alberto Sordi? Pensateci bene un momento: è un riso di cui un po' ci si vergogna. E il massimo di questo senso di vergogna viene raggiunto, (ricordate?), nella risata angosciata e un po' isterica che Sordi strappa al pubblico nei due episodi dei *Magliari* in cui vende la merce della povera ingenua gente tedesca, per di più colpita dal lutto. È vero che il «magliaro» è stata la più brutta interpretazione di Sordi: e non si capisce come egli sia così sfuggito di mano a un regista di buon gusto, anzi, di gusto raffinato, come è Rosi. Tuttavia, appunto perché è la più brutta, questa interpretazione può essere presa ad esempio, perché, nel suo eccesso, mostra con chiarezza l'intelaiatura della comicità di Sordi: è la comicità che nasce dall'attrito, con la variopinta e standardizzata società moderna, di un uomo il cui infantilismo anziché produrre ingenuità, candore, bontà, disponibilità, ha prodotto egoismo, vigliaccheria, opportunismo, crudeltà. È una deviazione dell'infantilismo. E quando uso questa parola, la uso in senso clinico (il lettore mi perdoni), nel senso che le danno gli psichiatri; la uso cioè molto seriamente. Il referto dei medici su Proust era, per esempio, infantilismo. L'infantilismo presiede a qualsiasi opera-

zione artistica moderna, è il dio del decadentismo: cioè della grande arte borghese di questo ultimo secolo. Anche la comicità rientra in questo enorme schema fenomenologico. Da Charlot a Tati, per citare solo i grandi, i personaggi comici sono in realtà dei bambini (e ricordate pure Pascoli: ne siete storiograficamente autorizzati), bambini cresciuti, magari allampanati, magari pelati, ma sostanzialmente bambini: o, che sarebbe lo stesso, poeti. Anarchici, giramondo, nostalgici, scapigliati, spostati, falliti ecc., sono fundamentalmente inadatti a un rapporto normale con la società: in continuo urto con essa, e, nella fattispecie, con le sue convinzioni mondane, col suo tacito galateo di ipocrisie. Nessuno dei grandi comici del nostro tempo è un vero rivoluzionario: ma semplicemente un umanitario, un moralista, che, della società, indica i mali senza indicarne i rimedi. Il «ragazzino» che è in ogni comico non ne sarebbe capace.

Comunque resta un dato di fatto: in ogni comico vero del nostro tempo (e di tutti i tempi, del resto), c'è una profonda rivolta morale, che, se implica l'ingenuità inabile e improduttiva dell'infanzia, ne implica anche la bontà.

La bontà: ecco quello che manca totalmente in Sordi. Charlot ha fatto ridere tutto il mondo perché era buono; Harold Lloyd, Stan Laurel e Oliver Hardy hanno fatto ridere tutto il mondo perché erano buoni; Tati fa ridere tutto il mondo perché è buono. La Magnani – che tuttavia non si può dire una «comica», nel senso stretto della parola – è piaciuta a tutto il mondo, pur essendo così particolaristicamente italiana, perché è generosa, appassionata.

Alla comicità di Alberto Sordi ridiamo solo noi: perché solo noi conosciamo il nostro pollo. Ridiamo, e usciamo dal cinema vergognandoci di aver riso, perché abbiamo riso sulla nostra viltà, sul nostro qualunquismo, sul nostro infantilismo.

Sappiamo che Sordi è in realtà un prodotto non del popolo (come la vera Magnani) ma della piccola borghesia, o di quegli strati popolari non operai, come se ne trovano specialmente nelle aree depresse, che sono sotto l'influenza ideologica piccolo-borghese. Alberto Sordi, come Ciocchetti, è stato educato in sacrestia, da piccolo ha fatto il chierichetto. Cresciuto, si è trovato a doversi adattare: non c'è stata soluzione di continuità morale: ogni atto, che il bambino onesto educato dal prete riprovarebbe, è tacitato, è giustificato dalla necessità. Un malato ha la necessità di essere sano, e, preso da questa necessità improrogabile, non ha tempo e modo di occuparsi dei mali degli altri. È questo infantilismo come malattia, diventato cattiveria, che commuove in Sordi noi italiani: possiamo perdonarlo, perché sappiamo tutto, cosa c'è dietro e sotto.

Ma fuori d'Italia non sono cattolici: sono protestanti, puritani, o sono dei cattolici rigorosi senza compromessi. Capisco come per pubblici simili sia difficile ridere su un modo di vita che è il peccato stesso, è il male stesso, senza rimedio, senza contraddizione. Essi non conoscono l'arte di arrangiarsi, o, se ne hanno sentore, la vedono molto più romanticamente. Tanta ferocia, tanta viltà è inconcepibile. Noi possiamo riderne, amaramente: ma a loro chi glielo fa fare?

Questa comicità di Sordi piccolo-borghese e cattolica, fondamentalmente senza nessuna fede, senza nessun ideale, non urta e non urterà mai la censura italiana: urta e urterà sempre chi possiede una sensibilità civica e morale, cioè la media dei pubblici francesi e anglosassoni.

Non vorrei che questa potesse parere una eccessiva «stroncatura» di Sordi: in fondo, probabilmente senza rendersene conto, il tipo che egli così intelligentemente e vividamente ha inventato, era necessitato fuori da lui, dalla società in cui egli vive in assoluta acribia. Per diventare un vero grande comico, «universale» (come si

dice) gli ci vuole un po' di senso critico: un po' di cattiveria intellettuale, finalmente, dopo tanta cattiveria viscerale! C'è infatti la possibilità di inserire nel suo personaggio quel tanto di pietà, cioè di conoscenza di sé e del mondo, sia pure irrazionale e sentimentale, che gli manca. Egli deve essere meno ellittico, meno ammiccante: noi, che ci siamo in mezzo, lo capiamo subito, gli stranieri (cioè il mondo, cioè lo spettatore in assoluto), no. Egli deve rendere esplicita quell'estrema ombra di pietà che nel suo infantilismo pure permane e può commuovere, malgrado le mostruosità di cui è capace.

E dico che tutto questo è possibile perché due volte Sordi c'è riuscito: una volta per merito del dialogo, una volta per merito del regista. Intendo riferirmi a una partecina indimenticabile, a una specie di «a solo» che Sordi ha eseguito nel *Medico e lo stregone*; e, soprattutto, alla *Grande guerra*. In questi due casi, finalmente, Sordi vive di due elementi, entrambi operanti: il Sordi bebè antropofago, cattivo, amorale, e il Sordi poveraccio morto di fame sostenuto suo malgrado da una forza morale, dalla pietà che in infinitesima parte sente e per il resto incute.

Se in Sordi entrasse definitivamente questa contraddizione, se egli capisse che non si può ridere se al fondo del riso non c'è della bontà – pur esercitata o repressa in un mondo nemico – la sua comicità finirebbe di essere uno dei tristi fenomeni della brutta Italia di questi anni, e potrebbe, nei suoi modesti limiti, contribuire almeno a una lotta riformistica e morale.

Vengono da lontano per scoprire l'Italia

Cerco da una settimana un film da andare a vedere: anzi, da due settimane. Tanto è vero che, in mancanza di film, nell'ultimo articolo ho dovuto andare a prendere di petto Alberto Sordi.

Niente «prime» a Roma, da circa due settimane. Dico «prime» che valgano la pena: non vorrete mica che vada a vedere *Salomone e la regina di Saba*: neanche morto.

Io mi chiedo: i distributori, i noleggiatori sono tanto sensibili al problema dell'uscita del film, e poi si lasciano sfuggire quindici giorni, nel cuore della stagione. Nuova conferma, se ce n'era bisogno, che i tecnici, i «pratici» sono in realtà dominati dal caso e dalle circostanze: contro cui devono lottare una lotta sorda, impari, che li occupa talmente che non riescono mai a mettere fuori il naso dalla «pratica», e fare qualche ragionamento un po' più puro, a un livello più alto. Si gettano come dannati sulla prima occasione; come branchi di pecore seguono quello che fa la prima; come sciacalli vanno a pascolare sui morti, magari quattriduani.

Dove gira *Morte di un amico* che a Roma ancora non si vede? L'aspetto con ansia animosa. Franco Rossi, il regista di *Morte di un amico*, è a Tahiti; Mauro Bolognini a Hong Kong. Ecco: ricordate, due o tre anni fa, quando il cinema italiano era in crisi, pareva stesse per morire, e tutti noi, che ci lavoravamo, eravamo disoccupati, con davanti lo spettro della fame? In quel periodo

s'era scoperto il film esotico: cosa significava questo? Che il neorealismo era morto, che l'unica poetica, sia pure confusa e approssimativa, non funzionava più: la censura l'aveva ammazzata piano piano, impudicamente, senza temere critiche, coriacea allo scandalo delle anime libere.

Il neorealismo era morto di digiuno; il film «costruito», magari all'americana o alla francese, nasceva morto. Allora si era fatta la grande scoperta: l'evasione. E via ai Tropici. Idoli e negre nude, foreste vergini e capi-tribù.

Adesso le cose sono molto cambiate: non dico per fatidica partenogenesi, non dico per linee interne. Il cinema non è una entità a sé, esistente per forza autonoma: è la cultura, è la società, è la storia stessa che lo condizionano. In questi ultimi due anni la storia del mondo ha subito una svolta: è finita la guerra fredda, con l'anticomunismo servile. La società italiana, che pure è ai margini del mondo, ha subito vari contraccolpi: i censori cinematografici, ora, devono pensarci due volte, prima di dire sì o no. Non sono più padroni assoluti, non possono più permettersi un contegno di insultante disprezzo verso chi lavora in buona fede e con idee diverse dalle loro. Verso chi è assetato di verità. Verso chi vuole affrontare i problemi. E i risultati li abbiamo visti quest'anno: il cinema italiano sta rinascendo.

Eppure, i furbi, i pratici, gli sciacalli, si gettano ancora a masticare i cadaveri prodotti da una situazione culturale e sociale ormai superata. Così Franco Rossi è a Tahiti, e Bolognini a Hong Kong. I loro produttori aspettano ansiosi le impressioni del viaggio. Intanto, magari, un documentarista olandese ha scoperto l'Italia: stupendamente, e proprio come terra esotica, preistorica, cavernicola. Si tratta del regista Ivens, che ha girato un lungometraggio straordinario sull'Italia meridionale, e che in Italia nessuno vuole: non i noleggiatori, non la televisione. (Invece, io sarei disposto a scommettere che

lo vedremo: e i censori dovranno tacere, e inghiottire amaramente il rospo.)

In una delle mie disperate consultazioni di giornali per vedere se c'era qualche film di cui parlare, ho visto che in questi giorni danno *Roma città aperta*. Lo danno all'«Arenula», un «pidocchietto», di cui, cambiando nome e connotati, ho parlato abbastanza a lungo in *Una vita violenta*. Tutto coincide (poiché, scusate, chi firma questo pezzo è uno scrittore, prima che un critico cinematografico). Su *Roma città aperta*, visto tre o quattro anni fa, nel momento più buio di questo nostro ultimo periodo storico, subito dopo i fatti di Ungheria, nel momento della peggiore reazione clericale, avevo cominciato a scrivere un poemetto, intitolato *La ricchezza*: il succo ne era che, rivedendo in quei giorni *Roma città aperta* non si potevano trattenere le lacrime, tante erano le speranze e gli ideali che in quel film trapelavano e che il periodo successivo aveva così squallidamente tradito.

Ora il vedere *Roma città aperta* non dà più certo questo senso di fatale pessimismo: intanto il film appartiene ormai decisamente a un altro tempo: non è più di ieri, ma dell'altro ieri. E l'ieri è una oscura parentesi che tutti speriamo stia per chiudersi per sempre.

Il letto è muto

Esercitare una critica, anche in una sede non precisamente critica, come può essere la recensione di un film in un settimanale, è sempre un'operazione complessa, per quanto la si semplifichi, per quanto la si renda spicciola. Essa implica, da parte di chi dà un giudizio, un intero sistema ideologico, sia questo cosciente e razionale, o incosciente e intuitivo.

La maggior parte di coloro di cui io mi posso dire neo-collega appartengono al secondo tipo di sistema ideologico: vivono proprio al centro del mondo che produce i rotocalchi su cui essi scrivono, e ne accettano le istituzioni, tutte le istituzioni, e tutt'al più operano, nelle sovrastrutture, una specie di opposizione moralistico-estetica.

Fanno eccezione, a questi critici cinematografici, Moravia, da una parte e i critici di sinistra dall'altra: il loro giudizio è pienamente razionale, la loro ideologia cosciente. Il primo con pieno disinteresse, i secondi, spesso, dogmaticamente, per tatticismo politico, hanno una immediata e necessaria reazione a ogni tipo di spettacolo: criticare un film italiano o un film americano è la stessa operazione, la variante è che si tratta di politica culturale interna o estera.

Io, che penso di appartenere a questa categoria, e che non riesco a vedere un film come un'entità a sé, da delibare come prodotto assoluto del gusto, dell'ispirazione,

ecc. ecc., mi trovo però un po' imbarazzato nell'operazione, diciamo di politica estera. Un film americano è per me sempre un po' un mostro, di cui alcuni dati, alcuni connotati, alcuni elementi mi sfuggono. Per Moravia, che è naturalmente, per formazione, per biografia, europeo, questa difficoltà è molto minore; e molto minore lo è per i critici di sinistra, che hanno una ben precisa posizione di politica estera, di rapporti con le altre nazioni e i loro prodotti culturali.

Il marxismo non può essere provinciale: e, per quanto provinciale e personalmente limitato, un critico marxista obbedisce a leggi critiche che sono per forza interiore generali. La stessa cosa si potrebbe dire per la critica cattolica, se esistesse, se non fosse ormai il semplice prodotto di una società che si dice cattolica, ma che in realtà è semplicemente conservatrice e, per definizione, provinciale.

Tutto questo cappello l'ho fatto per parlare di un film che non ne vale assolutamente la pena, di per sé, ma che però è tipico: il film americano dal titolo *Il letto racconta*.

Per un film italiano del genere, avrei avuto pronti mille argomenti, per stroncarlo, seriamente, senza ironia, senza facile ironia: e il lettore avrebbe avuto, da parte sua, mille argomenti da aggiungere, in un intreccio di allusioni e di implicazioni ben chiaro, ben preciso.

La differenza sostanzialmente è questa: che un film italiano brutto ci dispiace, ci offende, ci coinvolge. Un film americano brutto, semplicemente, ci annoia.

Capisco che questa posizione duplice è leggermente provinciale: non è più questo il mondo in cui l'unico interesse sia la cultura nazionale, l'unica validità storiografica sia quella nazionale, l'unico prospettivismo sia quello nazionale... Tuttavia che lungo cammino ci resta da fare perché un giudizio serio su un'opera straniera abbia lo stesso valore, la stessa concretezza di allusioni, di rife-

rimenti, di comparazioni, che ha un giudizio su un'opera del proprio paese.

Sì, ci sono degli elementi comuni: ma estratti dal corpo vivo di un rapporto ben stagionato, complesso, appassionato com'è quello di un critico con un'opera del proprio paese, questi elementi diventano approssimativi e insicuri. Per esempio, sarebbe facile accusare un film italiano del tipo *Il letto racconta*, di elusività, di superficiale, facile, offensiva evasione. Questo perché abbiamo ben presenti, tutti i giorni, tutte le ore, in tutti i luoghi, quali sono i veri problemi della cultura e della società italiana: e chi li elude o ci scherza sopra ci offende.

Il letto racconta mi ha fatto sbadigliare, e più volte soltanto il senso del dovere mi ha trattenuto fermo nella poltrona da cui ero tentato di fuggire.

Devo dire che c'è un tipo di film americano, di pura evasione, appunto, il cosiddetto «film brillante» (Carole Lombard, ricordate?), che mi piace molto: ne sono un *fan*, sia pure non così *fan* come Pietro Bianchi, Alberto Arbasino, o, con tutta la sua misura, Attilio Bertolucci. Ma, dai tempi di Carole Lombard – o io sono cambiato – non ne ho visti più: quel po' di umorismo scintillante che si è visto in questi ultimi anni, è tutto inglese. Gli americani hanno perso lo smalto, come si dice nelle cronache sportive. *A qualcuno piace caldo*, malgrado quel fenomeno delizioso che è Marilyn Monroe, è un film approssimativo e deprimente, che lascia in bocca l'amaro di un gioco di società riuscito così così. Anche Hitchcock (*Intrigo internazionale*) si è un po' imbolsito. Questo regista, Michael Gordon, non vale proprio niente. Ha condotto avanti meccanicamente una storia, che doveva, per definizione, essere meccanica, ma che doveva trovar vita scena per scena, sequenza per sequenza.

C'è in tutto il film una sola trovata, quella dell'arredamento orientale con cui la solita ragazza vendicativa arreda l'appartamento del giovanotto oggetto della sua

vendetta. Per il resto, tutto si sussegue secondo una serie di concatenazioni prevista e già vista. Il giovanotto e la ragazza che per via di un *duplex* si odiano, il *qui pro quo* per cui il giovanotto viene preso dalla ragazza per un altro, la cotta di questa, la delusione, il ritorno di fiamma, fino alla sparata finale per cui il giovanotto porta in braccio la ragazza in camicia da notte per le strade di New York.

In tutto questo non c'è spirito e non c'è grandezza: quella certa grandezza epica dei vecchi film americani di questo genere. New York sembra una qualsiasi città del resto del mondo, perfino quando se ne vedono generiche fughe di grattacieli da qualche agghiacciante ufficio o camera d'albergo (con quadri astratti alle pareti): ma è una città qualsiasi soprattutto nei rapporti dei personaggi tra loro.

In certi film americani di un tempo, tali rapporti – per esempio quelli tra un impresario e un compositore di canzonette, com'è qui – avevano qualcosa di veramente grandioso, pur nella loro stravaganza, nella loro fondamentale volgarità. Qui niente: l'impresario e il compositore sembrano di quei tipi dal reddito non molto regolare che si possono incontrare anche a via Veneto o a via Montenapoleone. Mancano completamente di mito. Al contrario, le vecchie commedie brillanti americane funzionavano, perché con cosciente fatuità, con giustificata incoscienza, scherzavano con qualcosa di grande, con un vero e proprio mito, l'America dell'anteguerra.

Lo stragrande, straripante benessere di quel periodo, rendeva lecito, al limite ogni giuoco (purché lo riflettesse: nelle stravaganze di una ereditiera, nell'isterismo di una zitella perbene e piacente ecc. ecc.) sempre, comunque, trapelava l'intima tranquillità, la grandiosa sicurezza di una nazione all'apogeo del benessere economico, in piena attività, frastornata dal ritmo perfetto del ciclo produzione-consumo, che, ruotando dentro di lei, era

come un'elica che la trascinava lontano, la isolava nel cielo di una specie di *epos* economico.

Ora tutto questo non è più: dal momento in cui gli americani sono sbarcati in Europa, quella specie di isolamento è finito, non solo fisicamente, non solo economicamente, ma nello spirito. La vecchia Europa ha cominciato a corrodere, nel contatto, quella suprema sicurezza mentale: la Russia ha svuotato gli schemi di una potenza autosufficiente e eterna. Gli anni Trenta non tornano: i film brillanti ne sono amare e rozze sopravvivenze.

(Gli attori sono Rock Hudson e Doris Day: non mi piacciono, lui è un fasullone, che va lentamente rassomigliando a Cary Grant, lei è una piccola borghese, bruttina e non intelligente, perbene e un po' zozzetta.)

Dal diario di uno sceneggiatore

È venuta di moda la visione privata, diceva Mastroianni: l'ha messa di moda Fellini, con *La dolce vita*. Ne avrà fatte cinquanta, è diventato un avvenimento mondano. Ormai chi non vede in visione privata *La dolce vita* è out.

Come sceneggiatore era difficile che non vedessi un film che ho sceneggiato io, e ieri, in visione privata – del tutto tecnica, niente mondana: l'ingresso era aperto solo agli addetti ai lavori – ho visto *Il bell'Antonio*. Era montato in fretta: poco più che materiale coordinato (diceva Bolognini): in realtà semplicemente non messo del tutto a punto, col parlato che era uno strazio, un po' in presa diretta, un po' muto, un po' in francese, un po' in italiano, un po' in siciliano. Alla fine per poco non abbracciavo Bolognini.

Ma andiamo con ordine. Quest'agosto il giovane produttore Alfredo Bini mi ha proposto di scrivere per Bolognini la sceneggiatura del libro di Brancati: erano anni, da quando lavorava come aiuto di Zampa, che Bolognini avrebbe voluto fare questo film. Ma già vari tentativi di sceneggiatura erano stati fatti (una di Brancati stesso): ma nessuna, per una ragione o per un'altra, era riuscita convincente. E poi il film, pur attraendoli, non riusciva a parere facile e commerciabile ai produttori: avevano paura. Invano Bolognini pestava i piedi e si lamentava: pareva ormai una cosa folle e quasi ridicola. Finalmente un giovanotto ha capito che un regista deve

fare ciò il cui spirito è in lui: e Bini, sereno, ha rischiato, puntando sul *Bell'Antonio* e su Bolognini. E anche un poco su di me, affidandomi il libro – di cui già esisteva un trattamento di Visentini – per la sceneggiatura.

Per prima cosa ho riletto il romanzo, dopo alcuni anni (e l'avevo quasi del tutto dimenticato). Mi è piaciuto poco: il mondo ideologico di Brancati era confuso: in realtà egli non aveva altro di autentico da dire che la propria scontentezza, le proprie impuntature morali, la propria disperata sensualità. E non è poco, intendiamoci: e infatti *Il bell'Antonio* è pieno di belle pagine, di scene deliziose, amare, pungenti, eleganti. Anche la maniera stilistica non aveva che dei lati exteriori in comune con quella del periodo della formazione e in parte della maturità di Brancati: non era prosa d'arte adattata al romanzo. Era qualcosa di diverso, seppure talvolta altrettanto preziosa, compiaciuta e fine: l'eleganza di Brancati era più nei concetti, nelle trovate, che nel vero e proprio stile in sé: per esempio non c'è in tutto Brancati una compiacenza fonetica (parole usate per il loro bel suono), né dilatazione semantica (parole usate esteticamente in senso diverso da quello dell'uso comune), che erano due procedimenti tipici della prosa d'arte.

Tuttavia, sotto questa scorza vibrante e autentica, non esisteva un vero e proprio contenuto ideologico: non c'era struttura. E, spia di questo, sono le predilezioni letterarie di Brancati, assurdamente concordanti con quelle del suo periodo letterario: Cardarelli, il Leopardi degli ermetici, ecc.

In altre parole la visione del mondo di Brancati era limitata a una critica amara, moralistica ed elegante della società, e in un non profondo lirismo delle psicologie dei personaggi, stravaganti e tipici: sempre sull'orlo della macchietta e dell'aneddoto. Il crocianesimo di Brancati, poi, ovattava tutto: attriti ideologici con la realtà, nel suo sostanziale conservatorismo, non ce n'erano.

Tutto ciò significa che nel romanzo di Brancati, c'erano tante belle scene, tanti bei personaggi, maggiori o minori, ma che non c'era il film.

Voi sapete che un film deve rozzamente basarsi su dei dati molto semplici e accettabili: deve avere una ragione di essere precisa e quasi ovvia (la morale) e una struttura altrettanto precisa e ovvia (la trama). Nel romanzo di Brancati la morale era ambigua e elegante: egli anzi non dava giudizi se non particolari, sporadici o capricciosi. Il suo romanzo non ha messaggio: e benché sia così puntigliosamente infarcito di aneddoti e puntate politiche (antifasciste, perché si svolge nell'anteguerra), era apolitico per definizione. Infatti non basta affatto, specie dopo il fascismo, essere antifascisti.

Il motivo centrale, che poteva essere splendido, ossia l'impossibilità a essere cittadino, con oggettivi problemi morali e politici, per chi ha una vita privata troppo particolare e prepotente (nel caso del bell'Antonio l'impotenza sessuale) era nel libro del tutto eluso.

Ora non starò a dire qual è la «morale» e la «trama» con cui, sceneggiando, ho reso filmabile il romanzo, lasciando intatti i fatti e le scene singole: il lettore lo vedrà quando ne sarà spettatore.

Anticiperò soltanto la trovata che ha reso filmabile il romanzo dal punto di vista... sessuale. Sì, il grande scoglio era questo: come rappresentare davanti al pubblico l'impotenza del bell'Antonio? La si poteva rendere accettabile, digeribile?

L'idea è stata questa: Antonio è sì, un impotente, ma non fisiologico: la sua è semplicemente una inibizione, per cui l'atto fisico può essere compiuto con una donna qualsiasi, magari piacente ma sostanzialmente indifferente; non può essere compiuto invece con una donna veramente amata, che, nel caso di Antonio vuol dire idealizzata, angelicata. Estremo romanticismo in una

borghesia reazionaria e crudelmente conformista, com'è quella del Meridione.

Bene: in settembre ho scritto la sceneggiatura e l'ho data a Bolognini. Non ne ho saputo più niente, preso dall'ingorgo di altri lavori, e ieri finalmente, alla visione privata, ho visto il film più o meno come si vedrà, montato del tutto e doppiato, nelle sale.

Devo proprio dire che il film mi è sembrato straordinario. Il mondo di Brancati si è completamente volatilizzato: manca ogni estro, ogni eleganza, ogni amarezza, ogni aguzza moralità, ogni *verve* politica: il padre del bell'Antonio (un magnifico Brasseur) che nel romanzo era antifascista (non si sa perché), mentre nella sceneggiatura era diventato fascista, per l'ormai ben stabilito e accettato nesso gallismo-fascismo, casa chiusa-casa del fascio, nel film ha ridotto all'osso questa sua posizione politica: si è tutto psicologizzato. E anche le osservazioni politiche (un'orgetta di deputati regionali clericali e monarchici) hanno preso un'aria seria, quasi grave, e non polemica.

Il bell'Antonio non è più il bell'Antonio di Brancati, e in parte neanche quello della sceneggiatura: il suo problema sessuale non è condito di languida e struggente bellezza. Lo interpreta Mastroianni che non è un efebo: lo interpreta stupendamente: è forse più bravo ancora che nella *Dolce vita*, dal cui grandioso rodaggio proveniva. Il suo bell'Antonio è un personaggio introverso, angosciato, dolce, ora troppo chiuso ora troppo espansivo: il suo dolore è contenuto ma contagioso, appassionante. Bolognini insomma, pur con molta misura, ne ha fatto un personaggio romantico, ma non di seconda mano, di cattiva lega: un romanticismo primario, diciamo, ossia di tipo decadente, come si manifesta in certi strati avanzati della borghesia. Sì che l'angoscia che proviene al bell'Antonio dalla sua anormalità ha accenti straordinariamente nuovi e attuali.

Questo tono così intimamente drammatico e poetico si spande su tutto il film, che procede un po' lento, un po' ambiguo, e che tuttavia è pieno di una misteriosa e seducente *suspense*. I fatti si susseguono concatenati da ragioni sempre nuove, che scaturiscono dal loro intimo, ed esplodono ogni tanto, con straordinaria misura, a far procedere necessariamente il racconto. Non c'è niente nel film di polemico e bizzarro: ma non c'è niente neanche di naturalistico e quotidiano. Direi che c'è una forma di epicità: di epicità psicologica!

La nuda, essenziale e violentissima Catania che si intravede intorno – stupendamente fotografata – è la cornice che ci voleva per questa forma intimistica di epicità. E così i personaggi minori: un grumo di facce cupe, quelle della nostra provincia più profonda, e tuttavia mai macchiettistiche: stagliate con violenza massiccia.

Quello che stupisce nel film – specie nella prima parte – è la sua essenzialità, quasi grandiosa. Bolognini ha rinunciato qui a ogni eleganza facile, scorrevole e vivace. Dopo le prove eleganti ma un po' superficiali di *Giovani mariti* e *La notte brava* (il cui ambiente sottoproletario non era il suo, se non indirettamente, se non implicante un amore un po' compiaciuto e abnorme), nel *Bell'Antonio* Bolognini si rivela finalmente un regista di prim'ordine.

Puzza di funerale

Gentile Marotta,

mi hanno detto che sull'«Europeo» lei ha scritto bene di *Morte di un amico*, elogiandone la sceneggiatura. Sono anni che lei non perde occasione di darmi contro, direttamente o indirettamente, in buona fede o in mala fede: io la lascio dire, perché lei è napoletano, e i napoletani bisogna lasciarli dire: in loro parla una secolare storia di amarezze, dolori, digiuni, ingiustizie, umiliazioni... e rivincite. Sarebbe assurdo ragionare con chi, prima di ogni altra cosa, si rifiuta di ragionare. E l'irrazionalità è una delle glorie nazionali.

A proposito di *Morte di un amico*, volevo dirle che la sceneggiatura è mia, anche se non è firmata, e, proprio perché non è firmata, ha meritato la sua manata sulle spalle. È mia la sceneggiatura, e mio sarà il racconto che ne trarrò, col titolo «vero» *Puzza di funerale*.

Ma eccole la storia, che, se come avversario mi permette una confessione, è stata, è, una delle più dolorose della mia carriera.

Circa due anni fa, il vecchio, simpatico uomo di cinema Franco Riganti, si è rivolto a me per un soggetto di ambiente romano: anzi un soggetto esisteva già, una grigiorosa, castellaniana storia di due amici: ma a me è piaciuto così poco, che ho preferito ricominciare tutto daccapo.

Il soggetto io ce l'avevo, in natura. Pochi giorni pri-

ma, infatti, alla Garbatella, o meglio, nell'accezione che è più nel tono, alla Garbante, avevo rivisto un mio vecchio amico: vecchio, naturalmente, per modo di dire, perché avrà avuto allora diciotto o diciannove anni: ma io lo conoscevo da quando ne aveva quattordici. Si chiamava Memmo. Era un tipo «Rudi»: tenero di pelle, pallido, con le basette lunghe, i capelli lisci e neri, adolescente fino al midollo: uno degli eterni adolescenti romani: non era affatto cambiato da quando era ragazzino. Lo capii subito, da quel minimo di cambiamento che c'era in lui, da una specie di riserva ormai incallita in ogni suo atto, che faceva il pappone. Così giovincello – l'ho saputo dopo – era il cocco di tutte le prostitute della zona: la sua vita era tutta data, gettata, senza speranza. E non gliene importava niente. In una specie di muta passività, con tutta la sua allegria di giovane malandrino, di dolce Rudi, si lasciava trascinare via. Era proprio il suo destino morire, come morì, qualche mese dopo, tisi-co. Lo ha accompagnato un autentico, poetico dolore in tutto quell'ambiente che nei giornali si dice «equivoco»: un gruppo di povere donne e poveri uomini, che lottano, a ragione, una lotta indegna e disperata.

Memmo quella notte, alla Garbatella, mi aveva presentato un suo amico: quello che poi nella mia storia e nel film, sarebbe diventato Aldo. Era simile a lui, potrei dire gemello. Forse un po' più debole di Memmo (perché sano, fisicamente: e quindi non indurito, dentro, dalla malattia, dal presagio della morte), ma ugualmente leggero, passivo, incurante, destinato a perdersi. La sua storia, in due parole: egli aveva un amico (Bruno, così si chiamerà nel film) che teneva una donna a Caracalla: questa donna, a sua volta, aveva un'amica, prostituta anche lei, ch'era rimasta senza protettore. Bruno e la sua donna pensarono di presentarle Aldo. In quattro si è maggiormente garantiti contro gli imprevisti: ci si può anche comprare un appartamento, una macchina, insie-

me, e, comunque, ci si può sempre aiutare a vicenda. Aldo non ha mai pensato di fare il magnaccia. Ma, benché egli resista, non gli vada, rimane lentamente «incastrato»: non ha la forza di ribellarsi agli amici e alla tentazione, ed è abbastanza malandrino per farlo senza essere un debole, un «soggetto», come si dice in gergo.

Aldo così diventa il magnaccia di Lea, che finisce con l'attaccarsi troppo a lui: per una serie complicata di circostanze e sentimenti che qui sarebbe troppo lungo analizzare. Quando Aldo, stanco di quella relazione, vuol rompere con Lea, questa lo ricatta andando a fare una «sgaggiata», furibonda e isterica, sotto casa. Il ragazzo è nelle mani della donna, perché basta una semplice denuncia di questa perché egli, come sfruttatore, sia condannato a un minimo di tre anni di carcere.

Non so come sia andata a finire, nella realtà. Quando, mentre lavoravo al soggetto, sono andato a cercare alla Garbante l'amico di Memmo, sono venuto a sapere che era stato a Regina Coeli per un furto di macchine. E non l'ho visto più.

Nel soggetto, Aldo è un misto di Memmo e del suo amico: Bruno è inventato, ma calcato su una figura di magnaccia di un altro rione, Torpignattara, che conoscevo da molto tempo.

Bene, caro nemico, ho elaborato questa materia con Riganti e gli altri che compaiono nei titoli di testa del film: ne è venuto fuori un trattamento che, gira e gira, è capitato tra gli artigli ben curati del produttore Ghenzi.

Questi, per aprioristica stima verso lo scrittore, si è rivolto a me (la regia allora avrebbe dovuto essere di Emmer), perché facessi la sceneggiatura. L'ho fatta, togliendo al trattamento quel tanto di inevitabilmente conformista, roseo, commerciabile che doveva servire per i produttori volgari: non per Ghenzi, che si presentava come produttore qualificato. Ne è venuta fuori una sceneggiatura forte, dura, tetra, benché continuamente

allegra e spiritosa, come sono sempre allegri e spiritosi i ragazzi romani anche se sono destinati a morire.

Il linguaggio, per intenderci, era quello della *Notte brava* (da lei detestato, perché da me firmato): il linguaggio, e quindi la psicologia. S'intende che, a differenza della *Notte brava*, ch'era la storia di un malloppo di grana in una nottata, in *Puzza di funerale* c'è una vera e propria storia, articolata, drammatica: e quindi, benché sepolta in fondo alle anime, una crisi morale.

Ora devo dirle, caro Marotta, che in tutti i critici conformisti (com'è lei, malgrado i suoi tratti garibaldini e anarchici) c'è la convinzione che quando si dice «morale», si debba intendere la morale della borghesia. Errore storico madornale, poiché la società italiana vive a «diversi» livelli: e quindi ha culture e morali diverse. L'influenza ideologica borghese tende a confondere, a coprire, a ovattare tutto: ma, nella sostanza non confonde, non copre, non ovatta un bel niente. Il problema morale di un sottoproletario romano, o napoletano, si pone in termini tutti diversi da quelli di un borghese interregionale.

La mia sceneggiatura ha atterrito Ghenzi, che, dando in isteriche escandescenze, ha impedito qualsiasi dialogo tra noi: io mi sono arrabbiato – perché credevo in assoluta buona fede a quello che avevo scritto, e ci credo tanto che ne sto facendo un racconto – e me ne sono andato. Ghenzi ha fatto riguardare la sceneggiatura da Riganti, perché vi rimettesse tutto quello che io avevo espunto: il grigiorosa castellaniano, il linguaggio ibrido e infantile, le trovate cinematografiche ecc. ma, soprattutto, il conformismo, il conformismo borghese, senza il quale Ghenzi, e tutti voi, siete morti, annaspate nell'ombra.

Si capisce, la storia era rimasta uguale, il seguito degli avvenimenti e degli sviluppi dei personaggi, il montaggio delle scene era rimasto come l'avevo scritto io: ma tutto era stato involgarito, sfatto, smussato, addolcito.

Do un minimo esempio: quando l'amica di Bruno parte per andare a partorire al paese dà al suo magnaccia un mucchio di soldi: ed egli non accetta! Perché? Per quale metafisica ragione? Cos'era successo? Niente: bisognava rendere meno antipatico il personaggio al pubblico, bisognava nobilitarlo un po', renderlo accettabile.

Sono io che non ho potuto accettare un simile scempio; e non ho voluto che la mia firma comparisse nei titoli del film.

Il film così com'è, per merito di Franco Rossi, non è affatto brutto, anzi. Rossi ha girato sempre bene, in alcuni momenti in modo eccezionale (vedi la scena iniziale nella pizzeria, e la fuga finale in macchina, per esempio): e, dopo *Amici per la pelle*, questo suo film lo conferma come uno dei nostri migliori registi. Ha saputo oltre a tutto rendere vivi, coi mezzi a sua disposizione, cioè con la pura tecnica della regia, dei personaggi che avevano, di per sé, la vita del feto, dopo l'aborto voluto da Ghenzi. Ha fatto tutto quello che era possibile fare: di più non poteva, dato che mi dicono (e non stento a crederci) che è stato costretto da Ghenzi, con gusto da jena, a firmare pagina per pagina la sceneggiatura che Ghenzi imponeva.

Ghenzi, per la mia sceneggiatura, temeva – oltre che, per ragioni profonde, il realismo – una reazione negativa della censura e una scarsa simpatia del pubblico.

Ora, come lei sa, mio ostile amico, la censura è stata severa come non mai con questo film: e il successo commerciale è minimo. Sono felice che dei calcoli miserabili siano stati sbagliati. Ed era prevedibile. Ammanniti così, rimpannucciati da borghesucci, i due protagonisti non potevano non urtare la censura: da eccezionali che erano (due poveri diseredati, sbandati, gergali sottoproletari romani) sono diventati quasi tipici, due ragazzi italiani medi, coi loro problemucci morali che la morale corrente attribuisce appunto ai giovani della borghesia. Per questo i loro atti offendono tale morale corrente, che se

ne sarebbe offesa molto meno se fossero stati gli atti di due reietti, tutti chiusi in una loro vita particolare, e salvati dalla loro disperata, antica vitalità (ch'è poi una forma di religiosità).

Questo per quel che riguarda la censura: per quel che riguarda lo scarso successo di pubblico, le ragioni sono pressappoco le stesse. La gente si trova davanti a dei mostri, che non parlano né il dialetto né l'italiano, ma una lingua fluttuante, che comporta una psicologia fluttuante: il problema psicologico centrale è ibrido come la lingua che balbettando l'esprime: non è stato affrontato né con l'angoscia e la lucidità che il problema del peccato impone a un borghese cristiano, né con la sacrilega e felice incoscienza con cui lo stesso problema si pone a un sottoproletario pre-cristiano. Il pubblico è quindi confuso: si trova di fronte a una materia che in parte conosce e in parte no, che in parte sa giudicare e in parte gli sfugge. Se fosse stato un dramma tutto borghese l'avrebbe appassionato, se fosse stato un dramma tutto popolare l'avrebbe interessato e divertito. Così non sa se ridere o se piangere, se sentirsi coinvolto o distaccato dalla materia. La storia è bella, e lo affascina: ma non capisce dove va a parare.

Questa è la vicenda, per linee interne, di *Morte di un amico*: mi dispiace, caro Marotta, che lei ne sia coinvolto: ma questo dispiacere è minimo, le assicuro, di fronte all'altro, che lei, come autore, dovrebbe essere in grado di capire: offesa e tradimento ai sentimenti più delicati e puri che sono dentro di noi.

La dolce vita: per me si tratta di un film cattolico

C'è una profonda scissione, nel nostro mondo culturale, tra la critica letteraria e la critica cinematografica. Sembra strano ma il crocianesimo – abolendo la distinzione dei generi e instaurando la sola possibile distinzione tra poesia e non poesia – ha favorito una critica tecnicistica, che implica necessariamente i generi, magari non come distinzioni retoriche, ma come distinzioni stilistiche.

Poiché per i crociani – ossia per i critici borghesi – l'operazione artistica è un dato unico, inimitabile e metastorico, l'esame di un'opera d'arte tende a diventare tutto interno: e quando, con la critica stilistica – che discende per li rami da Croce – l'esame, disperatamente interno, si propone come funzione ultima quella di leggere nell'opera d'arte singola un'intera epoca letteraria, finisce poi per risultare soltanto un contributo a una critica sociologica o marxista.

Così, poiché la critica italiana letteraria e «specialmente» quella cinematografica sono tuttora – a livello nazionale o di massa – crociane e borghesi, ecco che il loro esame è sempre specialistico, tecnicistico, per genere: come se l'opera d'arte fosse il prodotto di un prodigio individuale, in un laboratorio puro. E non, invece, un prodotto culturale, e storico. L'informazione letteraria e quella cinematografica sono come due fiumi che scorrono paralleli, e non confluiscono mai: quasi che in Italia ci fossero due culture, due storie. E la critica com-

parata, se c'è, è tutta di carattere giornalistico, informativo. Il ricambio tra letteratura e cinema, questi due mezzi espressivi diversi di una stessa cultura, di una stessa storia, avviene nel più puro e casuale disordine, senza mai una luce interpretativa.

Il rimedio a questa assurda coesistenza? È uno solo, e consiste nell'impiantare criticamente, con gli stessi interessi estetici e ideologici, lo studio su un libro o su un film, tenendo conto appunto che la differenza è semplicemente tecnica, e che l'analisi descrittiva – pur descrivendo processi espressivi diversi – ha la stessa funzione critica.

La dolce vita di Fellini è troppo importante perché se ne possa parlare come si fa di solito di un film. Benché non grande come Chaplin, Eisenstein o Mizoguchi, Fellini è senza dubbio «autore», non «regista». Perciò il film è unicamente suo: non vi esistono né attori né tecnici: niente è casuale. Nella *Dolce vita*, infatti, non è riconoscibile lo stile di nessuno: non lo stile di un attore (il bravissimo Mastroianni, la stupenda Anita, sono un *altro* Mastroianni, un'*altra* Anita), non lo stile di un operatore, non lo stile di un montatore, non lo stile di Flaiano e di Pinelli, gli sceneggiatori. Forse si avverte appena lo stile del musicista, Rota, che, appunto, fuoriesce un po' dal sistema stilistico generale: come insomma se un Caravaggio fosse incorniciato in una cornice rococò. Poco importerebbe, del resto.

Ecco, ora, se si trattasse dell'opera di uno scrittore, io partirei subito da un esame stilistico: magari mi prendere il mio bravo campione linguistico, una frase «tolta a caso» (come si dice) dal contesto, la metterei sul tavolo del laboratorio, la smonterei e l'analizzerei. Dall'analisi stilistica potrei così lecitamente giungere alle implicazioni psicologiche, ideologiche e storiche.

Esiste infatti una soddisfazione «descrittiva» (grazie specialmente alla critica di Spitzer e Auerbach e ai gram-

matici post-crociani) per le opere letterarie: ma non esiste quasi affatto per le opere cinematografiche. Tuttavia, almeno irrelata, vive, in tutti noi, un'idea stilistica, formata-si intuitivamente, del mondo espressivo di Fellini: e ad essa dovrò un poco affidarmi. Intanto va osservato che, nell'autore cinematografico, esiste un doppio piano di lavoro espressivo: uno strato che consiste nella preparazione degli oggetti da riprendere, e un secondo strato che consiste nella vera e propria ripresa e nel montaggio. Sarebbe come a dire che uno scrittore dovesse prima ammassare un enorme coacervo, prestabilito, di materiale lessicale, e poi lo coordinasse nella sintassi e lo montasse nel seguito narrativo. Il che in parte avviene, ma solo idealmente.

Osserviamo un'inquadratura della *Dolce vita*: Polidor che suona la tromba. È chiaro che qui si sovrappongono due successive operazioni stilistiche: la prima è appunto la preparazione dell'oggetto da riprendere (Polidor, truccato in quel dato modo, con il gilet, la tuba, la tromba, i gesti che deve fare, l'altezza a cui deve portare la tromba quando fa l'acuto ecc.), la seconda che avviene in un secondo momento: inquadratura, movimento della macchina da presa, coordinazione con le altre inquadrature.

Tutti conosciamo la serie di scelte che compie Fellini lungo quello che ho chiamato il primo strato stilistico della sua opera: quello della preparazione degli oggetti da riprendere. Descriviamone qualcuna, di tali scelte:

1) Fellini usa gli attori sempre in modo stravagante, inatteso, tale da violentare la loro personalità alle radici e da costringerla a una totale reinvenzione (esempi? A dozzine: dall'ex Tarzan, all'ex cattivo Enrico Glori, dall'ex dannunziano Annibale Ninchi all'ex *sexy girl* Anita Ekberg). Tuttavia, con questi interpreti del tutto stravolti e deformati, coesistono interpreti di un tipo totalmente opposto: ossia dei personaggi presi tali e quali, come in un

nudo documentario, dalla realtà, e innestati, con la violenza del più violento naturalismo, nell'organismo complicato della lingua felliniana. Mi riferisco a persone vere, come Laura Betti, Leonida Repaci, Anna Salvatore ecc.

2) Fellini usa una continua dilatazione espressionistica dei costumi e degli ambienti: ma di questa dilatazione si possono distinguere almeno tre tipi: a) dilatazione puramente vignettistica (angoli caricaturali, con signore dai cappellini esageratamente singolari, con mantelli ingiustificati); b) dilatazione «d'atmosfera», tipica del cinema e della letteratura decadente (si vedano quasi tutti gli esterni di Roma, dai più eleganti ai più abbietti); c) dilatazione puramente espressiva, formalistica (si vedano le stupende immagini del miracolo, con le lampade e gli ombrelli sotto la pioggia sferzante).

Ma anche stavolta, accanto a tale dilatazione deformante, va notato che permane un certo quantitativo di naturalismo assai documentario, da far venire in mente certi pezzi della Settimana Incom. Questo per quel che riguarda il primo strato. Quanto al secondo, quello della vera e propria ripresa e del montaggio, cerchiamo ugualmente di descrivere – sempre, purtroppo, con una terminologia approssimativa – qualche caratteristica:

1) L'inquadratura e i movimenti di macchina creano sempre intorno all'oggetto una specie di diaframma, che ne complica e rende il più possibile irrazionale e magica la sua immissione e la sua concatenazione di rapporti con il mondo che lo circonda. Quasi sempre, all'attacco di un episodio, la macchina da presa è in movimento, e i suoi movimenti non sono mai semplici: paratattici, come si direbbe parlando di letteratura. Però, spesse volte, succede che nel contesto dei movimenti di macchina sinuosamente e parenteticamente subordinati, si inserisca brutalmente una inquadratura semplicissima, quasi documentaria: una citazione di lingua parlata... Si veda per esempio l'arrivo della diva all'aeroporto di Ciampino.

2) Il fraseggio delle sequenze è ampio, spesse volte lento e circostanziato, come una pagina proustiana: ma ancora una volta va osservato che a questa operazione ne corrisponde una uguale e contraria, che spesso si giustappone. Si veda per esempio l'incontro nella chiesa tra Marcello e Steiner, che, dopo essersi dilungato fino alla lentezza narrativa quasi esasperante con cui Marcello ascolta suonare l'organo, si conclude con una visione di una rapidità fulminea, un campo lungo – sulla chiesa vuota, con la figura di una donna che entra – che quasi non fa in tempo a essere trattenuto nella retina. Lo stesso si verifica nell'episodio del padre, tutto così articolato e precisato: a cui si contrappone la clausola, un campo lungo sul tassì del padre che parte lasciando solo il figlio nella squallida strada.

Queste non sono che sommarie, generiche descrizioni di alcune caratteristiche della lingua felliniana: tuttavia siamo già in grado, direi, pur con tali schematiche induzioni di dichiarare quest'opera di Fellini, dal punto di vista stilistico, come appartenente in pieno alla grande produzione del decadentismo europeo. Di questa, essa ha tutti i connotati: la compiacenza fonica (che è il primo connotato del decadentismo) ha un equivalente in Fellini in una compiacenza visiva per cui l'immagine fuoriesce dalla funzione e si fa pura, con tutto l'incantesimo che ne deriva; la dilatazione semantica (il secondo connotato del decadentismo) è continuamente praticata da Fellini: non c'è un solo significato nel suo film che si presenti come puramente strumentale: è sempre eccessivo, sovraccarico, lirico, magico, o troppo violentemente veristico: è cioè dilatato semanticamente.

Continuando col parallelo che abbiamo fatto più sopra tra il primo strato stilistico dell'operazione cinematografica e la raccolta del materiale lessicale, potremmo agevolmente osservare come il lessico di Fellini abbia tutte le caratteristiche del lessico decadente: è colorito,

raro, bizzarro, superscritto, con *pastiches* espressivi provenienti dai più diversi gusti, presi dai più diversi mondi. E lo stesso si dica del secondo strato stilistico, che abbiamo visto corrispondere alla sintassi: una sintassi appunto subordinata, ritardante, con rapidi, voluti brividi di interiezioni e di sintagmi semplici, parlati.

Siamo dunque di fronte a un prodotto che potremmo chiamare, più precisamente, neodecadentismo se la letteratura impegnata, e nella fattispecie il neorealismo cinematografico, contassero tanto da rendere vecchio, superato, il decadentismo storico, così da dover ricorrere all'ormai rituale proclitica rinnovante. Purtroppo il periodo dell'impegno è stato breve: il conservatorismo l'ha rapidamente circoscritto e respinto al margine. Ora, poi, la distensione favorisce in certo modo la reazione stilistica: i comunisti stessi riscoprono il decadentismo e cercano di individuarne gli elementi positivi e progressivi. Non io, però: a costo di parere, ai comunisti, settario. Io, per me, dichiaro a tutte lettere che l'opera di Fellini segna e codifica il ritorno, energico, di un gusto e di una ideologia stilistica che hanno caratterizzato la letteratura europea del decadentismo, da Baudelaire, diciamo, alla *Nouvelle Vague* (che è reazionaria).

Tutti avrete certamente notato come la mia descrizione delle caratteristiche formali del linguaggio di Fellini, avrebbe potuto esser presa quasi di peso e riferita a Gadda. Anzi, vi sarete forse meravigliati come il nome di Gadda non venisse alla luce, quale termine di paragone del confuso penso descrittivo.

Infatti: come Fellini, Gadda si compiace, a tratti, di sia pure ironiche compiacenze foniche; come Fellini, Gadda violenta i semantemi, sempre in funzione di un significato che reinventi i termini in un linguaggio tutto soggettivo, grottesco, violento, viscerale, deformante (con brani tuttavia di veristica realtà schiaffati con rabbia nel dettato); come Fellini, Gadda usa una sintassi

che è, per così dire, ipertassi, venata ogni tanto di clausole paratattiche; come Fellini, Gadda possiede un lessico che è il più pasticciato immaginabile.

Eppure tra i due autori c'è una sostanziale diversità, malgrado tale abbondanza di concomitanze. Scusate, devo esser rapido e sommario: ma, in poche parole, direi che tale sostanziale diversità consiste nel fatto che il *pastiche* di Gadda avviene su superfici interne, mentre il *pastiche* di Fellini si dispone frontalmente su superfici esterne.

È vero: anche la posizione politica di Gadda e Fellini ha qualcosa in comune, sia pure genericamente e schematicamente: tutti e due gli autori, infatti, accettano sostanzialmente le istituzioni, lo Stato e la Chiesa, non ne mettono in discussione le strutture, e le accettano quasi come dati assoluti e imm modificabili: salvo poi a essere addirittura anarchici, anche se di un'anarchia tutta satirico-grottesca in Gadda, magico-lirica in Fellini, e ad esercitare una continua opposizione fondata sugli amori individuali, infantili (moralistici in Gadda, libertari in Fellini).

È questa comune e abnorme forma di conformismo che appunto produce nei due scrittori uno stile che, ripeto, superficialmente ha dei caratteri analoghi. E allora perché in Gadda, questa costruzione per superfici interne, che implica profonde sfaccettature nella realtà, approfondimenti quasi vertiginosi, e perché, invece, in Fellini questa «frontalità», che giustappone le cose quasi sempre su uno stesso piano, come nei bassorilievi dei primitivi?

Il fatto è che Gadda possiede, coscientemente, un sistema ideologico razionale: egli si è formato prima dell'Italia qualunquistica e fascista: tutta la sua formazione è sotto il segno del positivismo, niente affatto provinciale, ma anzi, per la sua alta qualità, europeo – molto meno provinciale e molto più europeo di quanto sia

mai stato il crocianesimo. Perciò tutta l'opera di Gadda, malgrado i folli, maniaci, ossessivi irrazionalismi che tormentano l'uomo, è dominata da uno spirito razionalistico, che sa sempre storicizzare – positivamente, magari, magari con un eccesso di ricostruzione di verità naturalistica. Egli crede nelle istituzioni statali: ma se queste vacillano continuamente davanti ai suoi occhi, sommuovendo senza sosta il suo enorme macchinario linguistico, è perché la mente che le osserva e dolorosamente, contraddittoriamente, le accetta, possiede razionali strumenti di critica per giudicarle.

Fellini, al contrario, si è formato durante l'Italia del fascismo, ignorante e stupida: e benché, quando doveva, Fellini sia stato antifascista, e lo sia tuttora, nel modo più virile e democratico, la sua formazione culturale resta originariamente provinciale: al contrario di Gadda – per cui le istituzioni sociali sono degli alti dati moralisticamente civili – per Fellini sono dei miti. Contro i vizi di tali miti – visibili nella nostra società anche all'occhio più miope e indifferente – egli ricorre alla forza del mito: la sua opposizione politica si impianta tutta sulla irripetibilità della fantasia individuale, sull'angoscia e sulla gioia, come patrimonio intimo e quasi mistico.

Questo tipo di cultura – caratteristicamente novecentesca, come vedete, e decadente – implica come primo atto il rifiuto alla razionalità e alla critica: che vengono sostituite dalla tecnica e dalla poeticità.

Tuttavia – come sempre succede quando ci si rifiuta di avere un'ideologia – una ideologia, esiste ugualmente, benché circoscritta e come anchilosata dall'acribia di chi ne è in possesso.

L'ideologia di Fellini si identifica così con un'ideologia di tipo cattolico: l'unica problematica ravvisabile alla lettera, o quasi, nella *Dolce vita* è il rapporto non dialettico tra peccato e innocenza: dico non dialettico perché regolato dalla grazia. Ed è per questo irrazionalismo cat-

tolico, e, in un certo senso ingenuo, quasi infantile, che si verifica in Fellini quello stile che abbiamo definito frontale, senza prospettive interne, senza graduazione di valori morali: il «fanciullino» che è dentro Fellini – e a cui Fellini con astuzia diabolica cede tanto volentieri la parola – è un primitivo, e quindi un aggiuntivo, non un soggiuntivo, non sa coordinare e subordinare: complicare, questo sì. Da ciò il barocco semplicistico di Fellini.

In questo barocco i personaggi si aggiungono ai personaggi, i fatti ai fatti, i particolari ai particolari, senza mai variazioni interne, di giudizio: tutto è pacificato e livellato da una parte dall'infantilismo irrazionale e lirico di Fellini, dall'altra dalla sua ideologia non critica.

Da parte mia, come uomo di cultura e come marxista, stento ad accettare come base ideologica il binomio provincialismo-cattolicesimo, sotto il cui tetro segno opera Fellini. Soltanto delle goffe persone senza anima – come quelle che redigono l'organo del Vaticano – soltanto i clerico-fascisti romani, soltanto i moralistici capitalisti milanesi, possono essere così ciechi da non capire che con *La dolce vita* si trovano davanti al più alto e al più assoluto prodotto del cattolicesimo di questi ultimi anni: per cui i dati del mondo e della società si presentano come dati eterni e imm modificabili, con le loro bassezze e abbiezioni, sia pure, ma anche con la grazia sempre sospesa, pronta a discendere: anzi, quasi sempre già discesa e circolante di persona in persona, di atto in atto, di immagine in immagine.

Ritorno a quello che dicevo in principio, aprendo queste note: l'opera di Fellini richiede un'impostazione critica che non si differenzi affatto da quella richiesta da un libro di Moravia, mettiamo, o di Gadda. È un'opera che pesa nella nostra cultura, e ne segna una data. Io, come critico-filologo non posso che registrarla, con tutta l'importanza che essa dimostra di avere: si tratta della

riapertura di un periodo contrassegnato dalla forza prevalente o eccedente dello stile: il neodecadentismo.

Come il neorealismo cinematografico ha preceduto il neorealismo letterario, così vedrete che il neodecadentismo felliniano precederà un periodo di neodecadentismo letterario. Ripeto che ce ne sono tutte le premesse: e la distensione, ripeto, ne favorisce il ritorno.

Questo osservo come critico-filologo: come autore io stesso, e come marxista, sia pure settario, sarei meno oggettivo, tenderei a entrare in polemica non tanto con l'opera di Fellini, quanto con la poetica che la presiede. Dico che il rapporto intimistico tra peccato e innocenza, la presenza circolante della grazia, l'osservazione analitica e amorosa di un mondo livellato dalla metafisica, a me personalmente sembra un problema sterile, come sterile sembra il *memento* che risuona, così terribile, del resto, e così sincero, a ogni acme del film.

Mi resta tuttavia ancora da dire perché il film mi piace, talvolta fino all'emozione più profonda. E allora dovrò spostare il punto di vista su un terreno franco, su una *waste land*, se volete, dove reperire in me i resti (quanto abbondanti!) di decadentismo, e in Fellini i presupposti (quanto abbondanti!) di realismo.

Ho detto dell'acribia ideologica di Fellini, del suo disperato bisogno di affidarsi all'istinto e alla vocazione: devo aggiungere che in tale acribia restano involute e confuse anche le sue aspirazioni razionali, e proprio in senso marxista, che irrompono, e quanto spesso, nella sua opera.

Ma non direi, però, che il titolo maggiore di merito sia qui: ciò che conta in Fellini è ciò che di eterno e assoluto permane nella sua ideologia genericamente cattolica: l'ottimismo, amoroso e simpatetico. Guardate la Roma che egli descrive: è difficile immaginare un mondo più perfettamente arido. Un'aridità che toglie vita, che angoscia. Vediamo passare davanti ai nostri occhi un fiume di

personaggi umilianti, in un umiliante spaccato della capitale: tutti cinici, tutti meschini, tutti egoisti, tutti viziati, tutti presuntuosi, tutti vigliacchi, tutti servili, tutti impauriti, tutti sciocchi, tutti miserabili, tutti qualunque: è la mostra della piccola borghesia italiana in un suo ambiente che ne esalta gli aspetti, che la brucia in una tetra luce evidenziante. Ad essa si mescolano, dall'alto e dal basso, dei mostri, irrelati, irriferribili: dall'alto i nobili, dal basso i sottoproletari, e vi portano una ventata che a suo modo è pura, è vitale. Ma come essere riusciti a vedere purezza e vitalismo anche nella massa piccolo-borghese che brulica in questa Roma arrivista, scandalistica, cinematografara, superstiziosa e fascista, mi sembra una cosa incredibile.

Eppure non c'è nessuno di questi personaggi che non risulti puro e vitale, presentato sempre in un suo momento di energia quasi sacra.

Osservate: non c'è un personaggio triste, che muova a compassione: a tutti tutto va bene, anche se va malissimo: vitale è ognuno, nell'arrangiarsi a vivere, pur col suo carico di morte e di incoscienza.

Non ho mai visto un film in cui tutti i personaggi siano così pieni di felicità di essere: anche le cose dolorose, le tragedie, si configurano come fenomeni carichi di vitalità, come spettacoli.

Bisogna davvero possedere una miniera inesauribile d'amore, per arrivare a questo: magari anche d'amore sacrilego... Il neodecadente Fellini è colmo di tale amore indifferenziato e indifferenziante. Ed è questo amore che – se, per essere irrazionale, e quindi «per contraddizione che no'l consente», non ha dato un capolavoro – ha dato però degli altissimi frammenti di capolavoro.

Una rapina fallita due volte

Il produttore e regista Robert Wise ha avuto con *Strategia di una rapina* l'occasione per fare un bellissimo film: il film invece è mediocre, tanto da essere addirittura «beccato» dai cinici pubblici italiani e da passare quasi inosservato anche alla critica cinematografica più provvida.

Il film non è riuscito per due ragioni: la prima di ideologia, la seconda di stile.

Il contenuto «formale» del film è la rapina a una banca fatta da due bianchi e da un negro: ma il contenuto «reale» è il rapporto razziale tra uno dei due bianchi e il negro. Come vedete, il problema è estremamente attuale, e cocente: ma appunto per questo doveva essere impostato criticamente e criticamente approfondito: appunto perché è un fenomeno che scotta, che ci tocca tutti, che ci coinvolge, non doveva essere rappresentato come puro fenomeno, come dato di fatto. Il finale del film è moralistico, e, in certo qual modo, reazionario.

Da alcuni anni quell'atroce fenomeno di malvagità e idiozia che è il fascismo sembrava assopito e superato: diventato insomma un fatto di nostalgia, come si dice, *démodé*, patinato di vecchio, ormai, come un mobile *liberty*: e, come tale, ormai inoffensivo, malgrado la sua bruttezza morale.

Ci eravamo sbagliati tutti: il fascismo continua a serpeggiare in Italia, in Europa, in America: ed è naturale.

il fascismo non è che uno degli elementi ideologici del capitalismo: e fin che ci sarà il capitalismo ci sarà anche il fascismo a difenderlo, a preservarlo, ad avallarlo. Questa è la diagnosi più elementare che si possa fare: ormai certe diagnosi marxiste sono diventate assolute e credo che nessuno potrebbe non sottoscriverle ormai pacificamente.

Tuttavia, se lo è sostanzialmente, il fascismo non è specificamente il problema del film di Wise e quindi del nostro discorso. Sì, con linguaggio vivace e sbrigativo, il personaggio che nel film è interpretato da Robert Ryan (molto bene), si potrebbe senz'altro chiamare fascista. In realtà è più semplicemente un reazionario, un sudista: proviene da una ricca famiglia di agrari dell'Oklahoma, ed è stato ufficiale – militarista – dell'esercito americano nell'ultima guerra. Non assomiglia certo a Starace! Comunque, se ciò che conta è la sostanza, e non le varie forme fenomeniche, quel personaggio appartiene alla specie del fascismo inteso come dato assoluto, come categoria.

In quanto categoria, il fascismo esiste precedentemente al fascismo storico: è una deformazione psicologica senza la quale il fascismo storico non potrebbe esistere. In Italia, il fascismo ha potuto esistere perché c'erano dei fascisti in mala fede, che erano l'enorme maggioranza: qualunquisti, cinici, opportunisti, servili; e perché c'erano dei fascisti in buona fede – in numero molto minore, per fortuna, data l'origine patologica della loro follia politica.

Il personaggio bianco di *Strategia di una rapina* appartiene a questa seconda specie: è un mostro – un povero sciagurato, che mescola a dei sentimenti buoni, onesti (si veda il suo rapporto con la sua amante, una Shelley Winters invecchiata ma straordinariamente brava), qualcosa di irrelato, di orrendo che è dentro di lui: un infantilismo crudele, malvagio, stupido.

È un infantilismo crudele, malvagio, stupido che presiede a tutte le follie razziste di questi ultimi anni: deriva da casi patologici particolari, casi di sadismo, casi di inversioni represses ecc. ecc.: insomma da una sostanziale anormalità di certi individui, che, non accettandola, rimuovendola, diventano – come spiega la scienza – dei nevrotici o dei paranoici; e che tuttavia – appunto perché anormali – si aggrappano ferocemente alla norma, se ne fanno sacerdoti; ricattano così moralmente chi è normale, ma criticamente e intellettualmente debole – le masse – e se lo fanno alleato contro l'anormalità che è dentro di lui, inconscia, e che egli vede negli altri, facendone oggetto del suo odio, del suo rancore, della sua disperazione.

Simili anormali repressi e moralistici sono per definizione, politicamente, dei reazionari: perché hanno assoluto bisogno, appunto, della norma: del conformismo. E sono continuamente alla ricerca dei capri espiatori, individuandoli in coloro che risultano esplicitamente fuori dalla normalità, diventata funesta e ossessiva regola di vita.

In questi ultimi tempi abbiamo assistito a una serie di queste primitive rivolte contro le minoranze, colpevoli solo di essere simboli di quel male, quella atroce anormalità che è nelle anime dei bigotti, dei fascisti, dei macartisti: ho detto «primitive», e infatti si manifestano in forme di crudeltà (ricatto o linciaggio) che solo nelle fasi del sadismo infantile sono concepibili in un uomo.

Abbiamo visto, uno dopo l'altro (seguo la cronologia degli ultimi fatti di cronaca) i razzismi contro i negri, contro i *teddy boys* (che a loro volta sono fenomeni di razzismo), contro gli ebrei e ora contro gli omosessuali.

(A proposito, i deputati missini che hanno presentato una sciocca proposta di legge contro questi ultimi, si sono dimostrati privi, oltre che di un'anima anche di un cervello: non hanno capito che almeno l'ottanta per cen-

to degli omosessuali vota per loro: appunto per quello che dicevo prima, che chi è fuori dalla norma, la ricerca disperatamente altrove, e specialmente nel campo sociale e politico.)

Nel film di Wise l'unica spiegazione data al razzismo è proprio questa: un caso di psicologia patologica, deformata dall'infantilismo: e tutti gli altri elementi, sociali e politici, sono lasciati in disparte, compaiono ai margini, puramente enunciati. Ecco perché, dicevo, alla fine, la morale del film, pur così coraggiosamente democratico, si presenta come lievemente reazionaria: infatti – quando il negro e il bianco si sono uccisi, spinti dalla furia razziale – un poliziotto, incaricato di recuperare le salme, è incaricato anche di enunciare il senso del film: il negro e il bianco sono uguali davanti alla morte, davanti all'eternità, davanti a Dio. No: è troppo semplice: non è alla pietà e al moralismo che si deve ricorrere. Il negro e il bianco sono uguali nella vita, davanti agli uomini, in una società veramente democratica, e non continuamente minacciata dal fascismo, questo doveva dire il film, dimostrando le ragioni per cui esiste, nel mondo capitalistico, questa orrenda minaccia di atti preistorici.

Questo per quel che riguarda – dicevo – la non riuscita ideologica del film: mi resta ora da accennare alla non riuscita formale. Che è un corollario della prima.

Prendiamo l'inizio: il film comincia con un uomo che cammina, frettoloso, per una anonima via di New York: sulla sua strada ci sono dei ragazzini. Il regista li riprende nell'atto di correre, come uno stormo di uccelli che frulla via: ed ecco il nesso cinematografico: un'inquadratura che rappresenta un cielo bianco solcato da un vivace volo di uccelli. L'immagine non è affatto funzionale: la sua qualità è puramente poetica, un pezzetto – come dire – di prosa d'arte. Il film è tutto pieno di particolari di questo genere: particolari preziosi, da film per cinetecca, per cineclub. Molte volte sono anche funzionali: per

esempio tutti gli «elementi ritardanti» della rapina, le piccole, impreviste difficoltà, che, in un film di *gangster*, secondo la formula classica, vengono sistematicamente escluse, anzi, ignorate.

Tutti questi elementi preziosi, da cinema d'arte – ora necessari, a loro modo, al racconto, ora puramente ornativi – danno al film un tono nobile, ma leggermente stantio, risaputo. Si tratta di preziosità già a loro modo consacrate, e quindi conformistiche. Qualcosa di simile – ricorderete – avviene nei *Quattrocento colpi*: ambedue i film, infatti, appartengono a una sola cultura, di tipo, direbbe Gramsci, decadente-cosmopolitico (con la differenza che il regista francese risulta molto più fresco e inventivo di quello americano): ed ogni tanto dei «pezzi» notevoli saltano fuori. Ricordo per esempio il pezzo in cui Belafonte canta insieme alla negra grassa, e poi solo, pestando disperatamente coi martelletti sullo strumento musicale così assurdamente contrastante al suo canto e al suo dolore. E, a proposito, devo dire che l'unica cosa valida e importante del film, è proprio Belafonte: un attore che mi pare degno di esser messo accanto a Marlon Brando o a Montgomery Clift.

Tuttavia, ripeto, la cultura che la preziosità stilistica del film comporta, è superata, incapace di interpretare la realtà e quindi anche di inventare mezzi sia pur lirici e sperimentali per esprimerla.

Sette punti per una polemica: un elenco per Marotta

Caro Marotta,

concludo, rispondendo a Lei, la mia meteoritica attività di critico cinematografico, troppo dura per le mie deboli spalle (se permette una lieve *mimesis* delle sue abitudini espressive). Accetto il suo tono, do per concessa la sua sincerità, e incamero la barocchetta lezioncina di modestia (ma guardi, però, non sono un gran frequentatore, come lei sembra credere, di luoghi mondani o almeno la mia frequentazione è quasi del tutto afasica). Stabilita dunque la cordialità della nostra inimicizia, trovo inutile darle una lunga contro-risposta articolata: mentre non sarebbe forse del tutto inutile fare un inarticolato elenco dei punti e delle questioni, che riguardino un poco la nostra *querelle* privata, e soprattutto investano oggetti più generali.

Cominciamo.

1) Lei bara un pochino (eh, siamo napoletanucci!) dicendo che mi ha citato come presente ai titoli di testa del film *Morte di un amico*; c'ero sì, glielo ripeto, tra i soggettisti: ma non tra gli sceneggiatori: la questione è tutta lì.

2) Io secondo lei non avrei capito i napoletani («come i calabresi», lei aggiunge: ah no, non si allinei coi mestatori, con la gentaccia in malafede che ha creato dal nulla, per pura stupidità e malvagità, il caso calabrese; questo non doveva farlo!); e non li avrei capiti perché affermo

che i napoletani si rifiutano di ragionare. Lei invece insiste a dire, coi modi iterativi della sua prosa, che i napoletani «ragionano, ragionano, ragionano». Ma scusi, non ha mai letto Don Benedetto? Non ha mai sentito parlare di pseudo-concetti?

3) Questione linguistica: lei giura, a proposito della mia lingua – della lingua che ho usato, naturalmente, nella sceneggiatura poi ripulita di *Morte di un amico* – che tra un termine dialettale («sgaggiata») e uno italiano («scenata») il secondo è molto più espressivo.

Be', mi sembra un modo un po' sbrigativo di affrontare la questione. Io, per conto mio (in libri e articoli che lei non vuol conoscere, probabilmente) ho spanto fiumi d'inchiostro sulla faccenda. Per restare alla sbrigatività: «sgaggiata» e «scenata» di per sé si equivalgono perfettamente, in quanto a possibilità stilistiche. Il primo è un termine dialettale romano di tipo leggermente gergale, e, come dicono i linguisti, «vivace», il secondo è un termine toscano, entrato nell'uso comune, ma anch'esso con funzione di vivacità. Resta da vedere la posizione che prendono nel «sistema stilistico» in cui rientrano: se adempiono funzionalmente o no la loro mansione di «punte espressive» (sempre come dicono i linguisti). Di per sé sono due dati bruti: è il sistema che dà loro vita.

Ora lei trova che il mio sistema linguistico sia facile: niente affatto: è il più difficile che si possa immaginare, ora, in Italia. Io, prosa d'arte come quella che lei fa adesso – magari un pochino più rondiana o proustiana – l'ho fatta dai diciotto ai ventotto anni circa: ne ho cassapanche piene, e ne ho anche pubblicata, e mica in contingente disprezzabile... Le assicuro che la *mimesis* dialettale contaminata con la prosa letteraria, è il più rischioso, massacrante, esasperante lavoro letterario che si possa affrontare. Mi ci sono voluti quattro anni, a scrivere *Una vita violenta*: altro che cinquanta pagine al giorno. Ci provi, ci provi!

4) Lei mi accusa di «eccedere» (sia come prosatore che come critico), e si appella alla «misura» dei classici. Bella balla! La «misura» è una tautologia scolastica, un punto di vista assolutamente convenzionale, conformista, anestetizzante e tranquillizzante: vi si appellano i professori di liceo e i medici dilettanti di letteratura. I cosiddetti «classici» (che è un'altra etichetta puramente arbitraria: una simile categoria di gente non esiste se non nei manuali, nei *digest*) sono sempre in realtà degli innovatori linguistici, e non si può essere degli innovatori linguistici senza eccesso. Prendiamo i due «tipi» fondamentali, Dante e Petrarca. Visti convenzionalmente, da una cattedra di liceo, possono anche parere «classici muniti di misura»: ma visti storicisticamente, invece, c'è da spaventarsi. Un confronto tra la lingua di Dante e la lingua del suo tempo apre abissi da far venire le vertigini: e, nel sistema linguistico dantesco stesso, poi, la coesistenza, per esempio, di «dande» (termine «vivace» del dialetto fiorentino) e di «pulcro» (latinismo clamoroso e inesistente in natura) fa venire delle vertigini altrettanto smisurate. Quanto a Petrarca, le sue *nugae* sono una ossessiva, testarda, disperata, incarognita operazione di riduzione e di absolutezza: l'enorme allargamento linguistico di Dante, nel Petrarca è un restringimento altrettanto enorme. Altro che misura!

5) Per difendersi dall'accusa, che io riconfermo, di conformismo, lei non ha altro argomento che rivendicare una sua precedenza di giudizio su Fellini, su cui saremmo concordi: il grande amore di Fellini per il mondo, la sua fervida, quasi mistica immersione in esso. La differenza è questa: che per lei quest'amore è un dato assoluto e metastorico e come tale l'accetta; per me è assoluto e metastorico e come tale, pur accettandolo, lo critico. Perché io critico la società che produce simili tipi di amore, lei invece l'accetta. Ecco perché lei è conformista e io no. Nelle sovrastrutture di questa società che io

considero sbagliata, reazionaria e ingiusta, i prodotti di puro amore sono sempre possibili, e talvolta anche splendidi, come nel caso di Fellini. Così Fellini salva la sua anima: ma altre migliaia o milioni di persone no.

Io non «taccio» affatto di decadentismo l'opera di Fellini. Per me decadentismo, come per ognuno che abbia un minimo di criterio storico, non è un dato negativo (non ha niente in comune, mio Dio! c'è bisogno di dirlo?, con il termine «decadere» accettato nel suo uso corrente): è semplicemente il nome di un periodo storico. (Lo sa Marotta che anche «impressionismo» e «crepuscolarismo» avevano, alla lettera, un significato spregiativo?) Il decadentismo è il prodotto letterario di quel periodo storico che vede, effettivamente, il decadere della grande borghesia nata dalla Rivoluzione francese, che aveva dato il romanticismo. Il decadentismo, a un'osservazione analitica, si configura poi come una forma classicistica, malgrado il permanervi di dati stilistici romantici (come l'apertura e l'asimmetria). E l'opera di Fellini – neodecadente – vi si incasella alla perfezione.

6) Lei si difende (infuriandosi quietamente) ancora dall'accusa di conformismo citando la sua vita di lotta e di disobbedienza. Ma sì, Marotta mio, nessuno glielo nega il coraggio, e la passione, e spesso la sincerità! Ma io parlo di un conformismo essenziale, sostanziale, che consiste nell'accettare essenzialmente, sostanzialmente le strutture e gli istituti di una società, di cui poi magari si criticano, anche aspramente, dei particolari, degli elementi. Per esempio: si può concepire un servo di preti che polemizzi anche con mille preti singoli: in realtà egli resta sempre servo di preti. (Non mi riferisco a nessuno: ho creato un personaggio puramente immaginario.)

7) Ed eccoci, infine, all'esplosione del suo ragionamento «napoletano», all'orgia, cioè, degli pseudo-concetti, delle tautologie. E allora la lascio dire. La lascio dire che la morale è la Morale, che la poesia è la Poesia,

che l'unica morale è la Morale Poetica, ecc. ecc. (la Morale che rimanda alla Poesia, e la Poesia che rimanda alla Morale, come Ponzio a Pilato).

Ecco tutto. Quanto al resto le assicuro che io aprioristicamente non riesco mai a presupporre della malafede in nessuno, purtroppo. (E ciò mi frega, per usare una locuzione vivace, se me la permette.) Non tema: neanche in lei. Tutt'al più qualche piccola malafedina particolare, qualche imbrogliuccio venale, come tutti. Siamo uomini!

La reazione stilistica

LE CORRENTI ANCILLARI

Gentile direttrice, non sono nelle migliori condizioni per riscrivere una nuova *Confusione degli stili*, stavolta applicata all'artigianato poetico, due o tre anni dopo. Perché? Perché sono sconfitto, e non riesco a perdonare a chi mi è nemico. Per questa amarezza, per questo disgusto, mi è difficile aggredire un tema che potrei aggredire solo se con passione. Ciò che mi impedisce di impegnarmi, che mi dà questa specie di anticipo sulla morte, è la coscienza ormai irreversibile che nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire. Non c'è stata una sola parola che io abbia scritta o detta che non sia stata fraintesa, volendo o non volendo, da una legione di botoli ringhiosi, come li chiama Bassani. Parto battuto, e questo mi giustifichi.

In questi anni «nel campo della poesia» hanno trionfato le correnti ancillari. Il solo libro di versi importante davvero, è stato *La cantica* di Francesco Leonetti (a cui bisognerà aggiungere però le quarantasei poesie di Roberto Roversi uscite sul «Menabò» 2), ma è caduto nell'indifferenza, evidenziando l'inettitudine dei critici a sussumere nel loro giro merce non bollata.¹ Rebellato, e Schwarz, hanno prodotto una quantità di volumetti, quasi tutti graziosi, rispettabili (qualcuno particolarmente,

«Ulisse», XIII, 38, settembre 1960

¹ Ricordo però anche, ora, *Nel cerchio familiare* di Giorgio Orelli (Scheiwiller, 1960), *Il profumo dei tigli* di Giancarlo Conti e *Le porte dell'Appennino* di Paolo Volponi (ambedue Feltrinelli, 1960).

come quelli di Tiziano Rizzo e Ugo Reale): ma tutti con l'aria di essere dei sottoprodotti. Di che cosa? Di un incrocio tra post-ermetismo e sperimentalismo sociale, con vicendevole correzione. Una brutta rivista settentrionale, «La situazione», continua, con la turbolenza tipica della bassa corte, a far clamorè intorno a certe scoperte del Novecento raffinato e decadente, nel suo lato più «umano», nella sua funzione sabiano-sbarbariana-sereniana, e, intorno a quest'asse, si dispone tutta la sua produzione, in cui quella correzione normalizzante, di cui parlavo, avviene tanto più confusamente in quanto è data paradigmaticamente, con ambizione parenetica. «Quartiere», con la stessa aria un po' sguattera di «Situazione», copre di ragioni ideologiche (non digiune di qualche buona lettura) la difesa dell'ermetismo fiorentino, ossia la sostanziale poeticità della poesia, la metastoricità e l'assolutezza di ogni atto del poeta e della sua operazione stilistica: senza accorgersi che ciò è ovvio, e presuntuoso. È certo: finiremo tutti nella metastoria: non capisco però perché insistere su una così spiacevole prospettiva. Ma è il *memento mori*: e il buon Betocchi gongola orgoglioso dei rampolli. Badi, gentile direttrice, parlo dei giovani, dei giovanissimi, degli ultimi. Non vorrei tirar giù a questo livello i poeti che continuano la loro bella carriera da prima della guerra (Bertolucci, Caproni...) o i più anziani ancora. È un livello penoso: basti guardare la sezione dedicata a *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, nel n. 16 di «Nuova Corrente».

Continua il Novecento, gentile direttrice! Questa spaventosa categoria della nostra esistenza: superficialità, ipocrisia, opportunismo, ignoranza, provincialismo, aristocraticità, presunzione. E perché, del resto, non dovrebbe continuare? La società è sempre quella: siamo sempre nel Paese dominato da una borghesia che non ha fatto nessuna rivoluzione, che non ha nessuna rilevante tradizione moderna. Tutto ciò che accade, la peg-

giora: sembra fatale. Faccia un nuovo giornale, e questo peggiorerà la borghesia. Inventi la televisione, e questo peggiorerà la borghesia. Cerchi di ragionare e di credere, e i prodotti del suo ragionare e del suo credere peggioreranno la borghesia. Siamo come la borghesia, con i mezzi che fanno l'opinione pubblica, ci vuole: dico nella nostra funzione strumentale, che del resto è la sola che conta. Ma i nuovi poeti e i nuovi critici, d'altra parte, sembrano far di tutto per esserlo anche nell'intimo: dando alla loro funzione interna una fisionomia specializzata, alienata, assoluta, che è appunto ciò che la borghesia vuole in un letterato.

LA POLEMICA CONTRO «OFFICINA»

«Officina» (se non erro è soprattutto di «Officina» e della sua esperienza che Lei mi chiede di parlare), «Officina», è stata inutile.

Non si è capito di questo movimento di idee che quello che si voleva capire, o non capire, col sostanziale distacco con cui si assiste a un'impresa sportiva. E infatti non vedo, qui intorno, nessun risultato, non riconosco, nelle discussioni critiche dei giovani un solo accento che presuma una reale aggressione dei nostri problemi. Stilisticamente, peggio ancora: a parte la reviviscenza della cancrena bellettristica (ieri mi è pervenuta una rivista dal nome mitologico, con nume protettore Ravegnani: qualche giorno fa, una analoga, con analogo titolo, sotto il segno di Tecchi, ecc. ecc.), neanche nei più rispettabili c'è traccia della tendenza stilistica di «Officina» (ha pullulato qualche «pasoliniano» – se lo stile epistolare mi consente questo folle egocentrismo terminologico – dopo *Le ceneri di Gramsci*: ma il discorso è allora esterno e meccanico, moda non tendenza). Le cose più pregevoli che ho ricevuto in lettura in questi ultimi tempi, prevedono una

conoscenza di «Officina», ma ne risentono molto debolmente. Sono due manoscritti di Dramis e Ferretti, il primo con una serie di novelle verghiane in versi, il secondo con degli sfoghi *maudits*, non privi di prospettive sociologiche e politiche, che, prendendo un suo traslato, si potrebbero intitolare *Il Donchisciotte della Rabbia*. Poco, per un bilancio. Ma non c'era da aspettarsi altro. Può darsi che io sia ingiusto, astioso, inaridito; e che, per omissione volontaria o involontaria, offenda qualche giovane, o anche qualche coetaneo. Ma il cumulo di insulti, di incomprensioni, di distorsioni malvage, e quel che è peggio, idiote, che si è ammassato sul mio lavoro critico, è veramente scoraggiante, e può giustificarmi.

Perciò, ammesse le omesse eccezioni, posso concludere che ci ritroviamo (novità!) in piena involuzione. Ho interrotto, volontariamente, la discussione coi peggiori colpevoli, con gli eterni, presuntuosi servi letterari dell'involuzione politica, coi sordidi cattolici, con gli scettici liberali, coi fiacchi socialdemocratici: ma non posso interromperla con gli amici, con coloro che operano sulla stessa mia linea.

Qual è stata la funzione di «Officina»? Vincere il residuo mito novecentesco (che ora ributta in riviste che sembrano bollettini parrocchiali: non solo, ma riacquista prestigio e fascino presso gli incolti o gli ultimi arrivati-arrivisti): e ricostituire una nozione di poesia come prodotto storico e culturale, criticamente descrivibile e riferibile, anche nei suoi momenti di angoscia più sprofondati nelle tenebre dell'intimo, o di altrettale gioia: poiché non c'è emozione psicologica che non sia nel contempo sociologica. Questo, s'intende, era un problema critico: ma esso operava anche nell'interno stesso dei prodotti in versi, nei redattori di «Officina» anche in quanto poeti. Spesse volte questo problema – o nell'insieme o nei suoi aspetti particolari – si faceva proprio oggetto, o contenuto, di quei versi.

UNA NOZIONE DI REALISMO

Noi ci davamo da fare per creare in termini culturali e poetici, una nozione di realismo: che non era più il realismo della cronaca, visivo, immediato, del neorealismo, ma un realismo ideologico, di pensiero. Che, del resto, non è l'unico realismo possibile?

(Non si accusi me personalmente di deflettere da questa nozione rigorosa, linguisticamente centralistica, fissatrice, con l'uso del dialetto nei miei romanzi: in questi mi riferisco specialmente a *Una vita violenta* – intendevo giungere alla realizzazione di una «oggettività integrale», che comprendesse quel realismo «di pensiero», quell'asse ideologico, e, insieme, la superficie espressiva, immediata, violentemente fisica.)

Contro, dunque, il neorealismo noi accampavamo la necessità di una più completa impostazione critica e ideologica dei problemi sia politici che stilistici: con l'espunzione, oppure (com'è capitato di fare a me) con l'adozione integrale dei termini dell'immediatezza.

Contro il Novecento italiano la condanna era senza appello (quando dico italiano mi riferisco al Novecento che fa capo alla «Ronda», a Cecchi, ai prosatori d'arte filofascisti: non certo agli isolati casi di poesia, da innestarsi in un modo o nell'altro ai centri della cultura europea). Ma nei rapporti col Novecento europeo, ossia col decadentismo («merce letteraria della classe borghese nel suo momento di estrema maturità intellettuale e stilistica e insieme nel suo momento di crisi politica e ideologica»: va bene la formula?), le cose si complicavano. Era chiaro che un'infinità di tali elementi decadenti persistevano in noi, quali cittadini italiani, nati dai trenta ai quarant'anni fa, in un mondo culturale che non aveva altra prospettiva, direi altro spazio, che quello decadente.

Anche tale contrasto, o urto – talvolta, come dice

Fortini esagerando, non dialettico, ma polare – si faceva oggetto o contenuto dei nostri versi.

Tuttavia, rispetto alla «libertà stilistica» del decadentismo, le cui invenzioni linguistiche potevano riprodursi per partenogenesi all'infinito, dando l'inebbriante illusione di una infinita inventività (l'illusione che guida ancora i poeti del «Verri»), noi contrapponevamo la responsabilità stilistica: ossia la rinuncia a una abilità che pure possedevamo, a una capacità di oreficeria, barbarica – come la chiamava Contini – su cui avremmo potuto lavorare per anni, perché tale concatenazione, che prevedeva l'esistenza di una sola classe (quella dominante), di una sola cultura (quella del privilegio dell'io disperato e squisito), si interrompesse.

La catena si è, infatti, interrotta: la catena dico, degli stilemi liberi, da Rimbaud, da Pound, ai dialettali squisiti... Eppure qualcosa di quella ebbrezza stilistica, dionisiaco-intellettualistica, permane: tende a identificarsi con l'irrazionale *tout court*, ineliminabile da ogni concetto di poesia, dato che in ogni poesia, per quanto ridotto, non può che persistere un quantitativo di espressività irrelata, non definibile. Marx non ha preso in considerazione l'irrazionale: dico Marx per dire il marxismo. Neanche Lukács: per questo, alle volte, Adorno ha buon gioco con lui.

Il decadentismo permarrà dentro le nostre operazioni sia poetiche che critiche finché non si sia impostato e definito il problema della irrazionalità, in modo che non si possa più equivocare, prima di tutto, sull'identificazione dell'irrazionalità con l'irrazionalità del decadentismo.

Sto traducendo in questi giorni l'*Orestiade* di Eschilo: e sa qual è, gentile direttrice, il momento che mi ha dato più profonda e totale emozione? La parte finale delle *Eumenidi*, quando Atena trasforma le Maledizioni in Benedizioni, lasciandole tali e quali, ossia forze irrazionali. Ci occorre, evidentemente, una Atena...

Come una lezioncina imparata a memoria, le ho squadrato in riassunto gli assunti di «Officina»: ma ora aggiungo: «Officina» *prima serie*. C'è stata infatti una seconda serie di «Officina», durata due numeri. In questa seconda serie, se da una parte approfondivamo la nostra volontà critica marxista (intitolavamo la prima sezione della rivista *Il nuovo impegno*), dall'altra parte volevamo impostare un nuovo problema: il problema del metodo. Non se ne è fatto niente: per il brusco decesso. Ma credo che privatamente, se non altro pensando, questo resti il problema principe dei componenti la redazione di «Officina»: mio certamente sì.

LA CRITICA MARXISTA E L'IRRAZIONALITÀ

Al centro di tale problema sta ancora il momento dell'irrazionalità: infatti la critica marxista è incapace di definire, nella specie, il momento individuale di un'opera d'arte (mentre è del tutto soddisfacente nel definirla genericamente), mancando essa degli strumenti per una lettura che, dell'irrazionalità coagulata in stile, faccia oggetto effabile, o almeno terminologicamente definibile. Un esempio di questo è il nuovo libro di Carlo Salinari (*Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, 1960): in cui gli autori sono individuati perfettamente in quanto tipi, non in quanto autori. Salinari si rende ben conto della difficoltà dell'operazione, e infatti si riferisce a una «legge dei brevi periodi» (in cui l'asse economico-sociale non coincide più perfettamente, come nei «periodi lunghi», con l'asse estetico), che sono poi «brevisimi» nel caso di una storia poetica individuale, con tutte le complicazioni e le accidentalità che questa implica rispetto alla linea economico-politico-culturale dell'epoca storica: e si riferisce ancora, con Gramsci, alla funzione mediatrice dei gruppi intellettuali, tra indivi-

duo e epoca storica o situazione economica, a rendere il meno meccanici possibile i nessi.

Ma a tutto questo contraddice la rozza opinione che Salinari possiede dei dati linguistici: per una specie di allergia da dirigente, egli ha una aprioristica fiducia nei «significati», e cita, per esempio, D'Annunzio, per documentarsi, con dei brani in cui conta il valore letterale, semantico, e non il loro tono, la loro qualità: la loro fonicità insignificante, o significativa altrimenti, la loro dilatazione semantica (il più delle volte idiota, ma non per questo meno operante). Sicché la documentazione resta inesatta, coatta. Salinari rifiuta Spitzer, aprioristicamente: ma fa male. L'unica terminologia capace di allineare nel laboratorio i sintagmi ritagliati nel loro vero valore (preposizioni animate, elementi ritardanti, ecc. ecc. ecc.) è quella della critica stilistica. Che è certo, in quanto filosofia stilistica, un prodotto del decadentismo agnostico e univoco (una sola classe sociale che parla, con acquisizioni pastorali, paternalistiche, divertite, religiose, dagli idiomi delle classi basse: e nozione della patologia psicologica e quindi linguistica, come dato assoluto e imm modificabile: metastorico): ma che tuttavia è l'unica terminologia esatta, finora, a incasellare, almeno, i dati irrazionali altrimenti sfuggenti.

Siamo così tornati a invocare Atena. Trasformare gli elementi irrazionalistici della critica stilistica in strumenti adatti all'esame razionale della critica marxista... Problemuccio minore: ma estremamente significativo. Per me, altro che Atena!, qui si riscatenano le Erinni: le Erinni con le facce dei più squallidi critici del Novecento... La distensione rende un po' troppo comprensivi e remissivi i comunisti: «Officina» e altre similari imprese infinitesime sono morte: la nazione ha davanti a sé decenni di vita conformista e clericale... La reazione stilistica comincia; nasce il neodecadentismo...

Informale e realismo nella poesia di Rondi

Basterebbe un'occhiata alla conformazione tipografica e metrica di *Carta d'Europa* di B. Rondi, per capire qual è la sua tipicità stilistica: il magma. Infatti il metro è irregolare, le strofe sono irregolari, la sintassi irregolare: tutto dominato dall'anafora, dalla iterazione, e, in special modo, dalla giustapposizione, o apposizione, che allinea modi lessicali, o sintattici, al solo scopo di dilatarne il senso, di renderli potenzialmente inesauribili. Il paragone generalmente retto dal vecchio «come» – quando non è un po' retoricamente appositivo – non è mai, per regola, singolo, è quasi sempre doppio, o triplo, se non quadruplo. Gli *enjambements* sono continui, condizione *sine qua non* per la tattica metrica di Rondi: dai più tradizionali ai più audaci; libertà tecnica, inebbriante, mutuata dalle ultime scuole decadenti ormai a loro modo tradizionali.

La tendenza formale di fondo di questo libro è dunque verso l'informale. Le parole si ammucchiano e si aggrumano come tinte, come materia, impastandosi quasi a caso: anzi, formando praticamente quell'unica infinita parola che è il magma, la materia pura, il sentimento indistinto.

Rondi ci si getta con grande facilità, in questa impresa magmatica (con troppa facilità, alle volte): tanto che la sua poesia è sempre dominata da un certo automatismo, che del resto è anch'esso un residuo culturale di quelle

scuole decadenti ormai tradizionali di cui si diceva: il surrealismo.

Osservando più da vicino questo materiale, si vedrà ch'esso, tuttavia, è fatto di tinte molto lievi, tenui: un quadro di Fautrier tutto sulla gamma azzurra. E, leggendo poi attentamente, si vede come la sintassi, tutto sommato, è estremamente ordinata e quasi semplice, quasi troppo semplice. Dilatata sì (dalle anafore, dalle iterazioni, dalla inesauribilità appositiva), ma semplice. E anche l'aggettivazione, non è poi tanto complessa, e analogica solo tenuemente; spesso essa è soltanto esornativa, ma spesso succede che sia anche concettuale. Anzi, in tutta un'intera frase, non è affatto raro che il «concetto», il momento ideologico, il pensiero, venga concentrato sull'aggettivo. E ciò è sintomatico.

Ad ogni modo la furia psicagogica del Rondi gli impedisce di lavorare molto da vicino, sul suo materiale. È del resto caratteristica del magma quella di dover essere osservato a distanza, nel suo complesso. Lo dicevamo: le parole vengono aggrumate fra loro per comporre una sola parola primitiva e inesauribile. Tocchi di canto, trance di psicologia, affidati alla corrente del magma nascono e finiscono senza possibile limite definito.

Tuttavia su questo materiale sostanziale informe, per definizione caotico, arde quasi sempre una luce che tende a dargli forma e ordine.

Cos'è successo? Semplicemente che la cultura di Rondi è al di qua del confine del decadentismo tradizionale: la sua coscienza è stata toccata dal problema morale succeduto nella sua formazione – e nella storia della nostra letteratura – al puro bellettrismo, al puro estetismo, tipico degli anni anteguerra e della successiva reazione stilistica.

Questa sostanziale sensibilità di Rondi alla stupenda confusione sensuale del magma estetico, e la sua successiva sensibilità al problema morale che vuole invece or-

dine e idee, al posto del magma, fa sì che la sua sia una tipica poesia di transizione e di crisi.

La luce radente che tende a dare ordine all'ispirazione torbida e felice della sensualità e del misticismo, è infatti, a sua volta, una luce misteriosa; una semplice aspirazione, che il Rondi ha il dovere di approfondire, ora. Voglio dire che la sua ideologia è ambigua; non si capisce ancora bene dove, nella sua passione morale (che comincia a dare ordine alla pura materia fonica), finisca la pietà cristiana e cominci quella umana, dove finisca l'umanitarismo e cominci il riformismo, dove finisca la pura intelligenza contemplativa e cominci una razionale partecipazione.

Rondi non si pronuncia: e questo fa sì che la sua energia espressiva resti impressionante ma confusa. Si guardi il concetto di Europa; esso è molto simile a quel fantasma estetico che ha dominato tutta la poesia ermetica, fino a Sereni e ai poeti di Anceschi: eppure in Rondi c'è qualcosa di più: è annessa, per esempio, a questa Europa, la Russia. Ma basta questa comprensione? Basta guardare l'Europa dall'alto, come fosse appunto un mero fantasma geografico? Evidentemente no: ecco perché Rondi resta sostanzialmente immerso nella sua violenza espressiva, nella sua ebbrezza verbale, e l'ordine cui egli aspira spesso volte stinge e si spegne nel puro nominalismo.

Saggio per una antologia

Cari direttori,

mandandovi questo «saggio per un'antologia» ritengo necessario accludere un biglietto accompagnatorio. Per spiegare alcune cose: anzitutto stavolta antologia è difficilmente traducibile con florilegio, scelta di fiori. Si tratta infatti non delle migliori poesie del gruppetto di autori qui presentato, ma delle ultime, semplicemente: prodotti ancora freschi, forse addirittura crudi. Prodotti freschi, crudi, ma non irriconoscibili. Non c'è conversione rispetto al lavoro precedente. I caratteri principali restano tutti, in tutti e quattro gli autori qui presenti.

È giusto che sia così? Ho seguito, con sufficiente attenzione, queste ultime due o tre annate di poesia. La generale tendenza è verso una riscoperta della poesia dell'«anima bella», traumatizzata da esperienze sociali molto ristrette, familiari, direi: da cui far nascere, non senza compiacimento, una visione del mondo che sia tutta tipica della poesia: ossia deformata, spiritualizzata, esasperata, linguisticamente o eletta fino al classicismo o negletta fino agli espressionismi più arditi (e innocui).

Prodotti particolarmente notevoli non se ne sono visti, di nuovi. La media (le edizioni Rebellato, le edizioni Schwarz, ecc.) è questa: per una statistica, non si potrebbe non concludere che si tratta di un processo di regresso e di imborghesimento, che ai deboli, giovani poeti ri-

propone come modello una sorta di provinciale neoermetismo.

A un livello più alto, lavorano con molta vitalità, gli sperimentali della rivista «Verri»: sotto il segno di Pound. Ma la loro espressività, sebbene assai più selezionata, cosciente, diabolica, resta anch'essa – a mio parere – sostanzialmente innocua. La loro specializzazione linguistica, le loro scelte verbali, la loro meditata introversione scandalistica e respingente dei mezzi di comunicazione, restano un fenomeno marginale: ben riconoscibile, sotto le sue forme clamorosamente nuove. È come la pittura astratta dei giovani, rispetto a Braque, a Klee, a Mondrian... Evidentemente tutti i torti non ce li hanno: col neocapitalismo, dovrà per forza coincidere un neosperimentalismo, o neodecadentismo, chiamatelo come volete... È inutile rimproverare loro di essere quello che sono e di operare in un mondo che è quello che è: un mondo, a mio parere, senza alcuna prospettiva, se non metafisica... Ma non tutti, ripeto, sono obbligati a sentire la necessità di una prospettiva, il bisogno di una modifica...

I quattro poeti qui presenti, invece, pur operando manifestamente dentro un ambito linguistico e stilistico analogo, cercano di sfondare il limite deterministicamente storico, verso una visione storica che includa una modifica di quel mondo.

Una posizione scomoda e dolorosa: e ci si arrabbiano, si angosciano, si mordono le dita, qualche volta, battono la testa contro il muro, gli vien voglia di tornare indietro, di starsene pacificamente a fare dello stilismo puro... Ma non possono più ormai: la loro ideologia è irreversibile. Tutto intorno a loro tende a normalizzarsi, a riassetarsi sulle fondamenta del vecchio mondo borghese e clericale, a diventare totale: e quindi a espungerli come corpi estranei (si legga l'«Osservatore della Domenica»...). Ed è quindi umano che essi in qualche

momento tremino. O rimpiangano gli *ozî* del poeta italiano. Ed è quindi anche naturale che essi rischino di restare indietro, superati da una vile realtà nuova, ma non ignorabile, sul punto di soverchiarli.

Spesse volte Moravia – *in camera charitatis* – mi sconsiglia l'uso di una lingua «inferiore» nei miei romanzi. Eppure lui fa, sostanzialmente, la stessa mia operazione. Anch'egli, cioè, compie una regressione dentro l'anima di un parlante, a un livello culturale inferiore al suo, e ne prende le abitudini, il carattere, la psicologia, la lingua: sicché il mondo del romanzo risulta sempre «come visto da...».

A me, che ho scelto i personaggi, fino adesso, nel sottoproletariato romano, questa operazione di regresso imponeva l'uso del dialetto che quei personaggi usano: ma io (mi si scusi l'insistenza immodesta del parallelo: ma mi serve per ragionare) ho un'ambizione dichiarata di «oggettività» realistica: infatti la mia ideologia – che è marxista – mi rassicura sull'esistenza reale del mondo, dei suoi problemi, dei suoi personaggi: quindi io uso, secondo il canone classico, il pronome «egli» e non il pronome «io», per indicare il mio personaggio: pongo cioè un'ipotesi di sostanziale verificabilità sulla certezza del suo esistere.

Nasce così in me, sulla scia verghiana (ma evidentemente con gli importi di Joyce e Gadda) il «monologo interiore» o «discorso libero indiretto»: in sostanza nei miei libri è un egli-io che parla, anziché direttamente, indirettamente. Cioè: io credo nell'esistenza reale del mio personaggio, Tommaso Puzilli: quindi, *egli*. Ma

per farlo parlare, vivere, esistere concretamente, regredisco in lui, fino a una *mimesis* ch'è quasi fisica identificazione: quindi, *io*.

Moravia, invece, adotta esclusivamente e senza mezzi termini l'uso dell'«io»: questo implica una certa sfiducia, di origine idealistica e relativistica, nella realtà. Sol tanto un «io», di persona, può testimoniarla: tutto il resto non è che supposizione.

L'«io» di Moravia però non è l'«io» di Proust. Non è l'autore, ma il suo personaggio: tutto sommato, dunque, un io-egli. Infatti l'ideologia di Moravia se è di origine, come dicevo, idealistica e relativistica, ha acquisito e assimilato anche la diagnostica marxista: e nello spirito critico di questa s'impianta una forte possibilità di oggettività.

Nella *Noia*, Moravia regredisce di poco: tanto è vero che molti tratti psicologici, o, nel senso che danno a questa parola gli etnologi, culturali – tipici di Moravia – permangono in Dino, il suo personaggio; e anche qualche tratto vagamente biografico. Comunque siamo a un livello estremamente ravvicinato a quello dell'autore: direi cioè che Dino è un Moravia che non conosce Marx.

Nelle altre cose, pur essendo, se non meno intelligente di lui, meno espresso e intero – psicologicamente e soprattutto culturalmente – gli è quasi gemello. Ma non importa: purché una regressione avvenga, o che il salto di livello sia minimo o che sia immenso, l'operazione è in fondo la stessa.

Entrando nel suo personaggio, a lui inferiore, Moravia entra nella borghesia di cui quel personaggio è un prodotto «tipico»: la borghesia romana arricchita con le speculazioni edilizie, proprietaria di case e terreni – il «generone», insomma – imparentata vagamente, ai vertici, con le propaggini della nobiltà vaticana. Panorama odioso, come si vede. E infatti tutto il romanzo esprime un odio profondo, teologico, direi, tanto più definitivo

quanto più espresso con la leggerezza di tono che è lo stile limpidissimo e supremamente semplice di Moravia.

Qui c'è da fare un primo appunto: perché, questo splendido romanzo, ha i suoi punti deboli proprio al principio e alla fine.

L'appunto è questo: Moravia ha scelto di affrontare direttamente, esplicitamente l'elemento di struttura – o ideologico, o semplicemente saggistico, secondo i casi – senza il quale non è concepibile opera d'arte. È sempre dunque l'«io» narrante e protagonista che deduce oppure prefigura le «astrazioni» ideologiche o saggistiche che risultano oppure preparano i fatti: «astrazioni», che rendono subitamente di tipo moralistico il tono del racconto (dico, s'intende, «moralistico» riferendomi ai grandi moralisti francesi, sulla cui tradizione Moravia – che da bambino ha imparato come prima lingua il francese – è l'unico nostro scrittore che operi con necessità. Non dico certo «moralistico» nell'accezione che si potrebbe usare, per es., per Cassola, il quale, anche della *Noia* non ha capito nulla, appunto perché ottenebrato dal suo moralismo piccolo-borghese e cattolico).

Così il racconto di Moravia, volutamente, s'interrompe di continuo coagulandosi in tali «astrazioni»: e, addirittura, si apre con un prologo che è tutta una «astrazione» moralistica, a impiantare le fondamenta ideologiche – generali e particolari – del libro. Ora, il difetto è questo: che se egli – in prima o in terza persona, o in un misto di prima e di terza – avesse fatto parlare un personaggio a un livello molto inferiore al suo, intorno al problema di una nevrosi d'ansia che colpisce un ricco, per il complesso dell'arida ricchezza da cui la sua psicologia è coatta – avrebbe potuto farlo in modo linguisticamente fantastico, tanta sarebbe stata la quantità d'invenzione linguistica necessaria a far dire queste cose – che a lui, autore «culto», sono famigliari e prosaiche – a un personaggio che invece non ne sa niente, o le sa

d'istinto, per esperienza tutta esistenziale, e quindi è costretto a inventarsi un'intera terminologia, una serie ininterrotta di metafore.

Se invece tutte queste cose egli le fa dire – com'è appunto il caso – a un personaggio a livello culturale solo lievemente inferiore al suo, la faccenda cambia: non è più lecito che questo personaggio non conosca la psicanalisi, o – almeno per sentito dire – il marxismo. Perciò il suo referto sulle sue aberrazioni o angosce intime dovrebbe avvicinarsi sensibilmente a quello dell'autore.

Moravia ha eluso questa difficoltà (l'eccessiva vicinanza del suo tipo di lingua a quello del suo personaggio) dando alle pagine saggistiche introduttive – e poi *passim*, laddove il saggismo risorga esplicito – un tono scherzoso, divertito, quello che i linguisti chiamano «vivace», senza però mai arrivare a punte di vera e propria espressività.

Per questo (e non per le ragioni addotte dai critici reazionari e qualunquisti) la parte saggistica del prologo e i brani saggistici che continuamente interrompono il tessuto del racconto, sono deboli. Il fatto è questo: che se l'apparente contenuto ideologico del libro è un moraleggiare vivace, quasi da *divertissement* su una casistica amorosa patologica, invece il contenuto ideologico reale (e implicito! perché implicito deve essere in un'opera d'arte il suo contenuto ideologico) è la spietata critica a quella borghesia che produce simili casistiche.

Moravia, secondo me, si è eccessivamente ostinato nel suo gioco mimetico: ragionando e sragionando col suo personaggio, o con quella parte di sé che vive «dentro» il mondo borghese, e dal di dentro lo vede.

Dato questo intervento continuo di una logica assurda, che fissa, incasella, calcifica ogni fatto e ogni sentimento, il romanzo è come tutto pervaso da una tremenda aria mortuaria. I personaggi sono come delle caviglie, su cui Moravia lavora con la lente o il bisturi per diagno-

sticare il male per cui è avvenuto il loro decesso, e per dirne, *a posteriori* – quasi con la gioia che danno i fatti la cui fatalità è lampante – l'ineluttabilità del processo di quel male.

In questo consiste, appunto, la bellezza della *Noia*: un senso di morte totale, e non dico come «atmosfera» – ch  allora saremmo in pieno lirismo decadente – ma quasi e mostruosamente scientifica: pi  terribile, dunque. Perch , evidentemente, l'operazione poetica non pu  essere che un'operazione vitale, e vitalizzante: quindi quella morte dominante su tutto, quella morte psicologica e sociale, quella riduzione dei personaggi a cavie, a salme,  , nel fondo, estremamente carica di vita. Si veda – e sono le pagine pi  belle del libro – la visita di Dino alla casa di Cecilia (quelle scale, quell'ingresso, quella cucina, quel salotto coi mobili dorati e la carta da parati strappata – quel cesso!) e la corsa in macchina di Dino e Cecilia verso Fregene: e si aggiungano quasi tutti i pezzi che si riferiscono alla madre e alla sua esistenza: sono tutte pagine estremamente vitali, ma proprio perch  vissute da personaggi che sono poco pi  che cadaveri.

Perch  Dino e Cecilia sono poco pi  che cadaveri? Perch  sono ambedue dei nevrotici, e quindi le inibizioni e gli impedimenti della nevrosi li hanno talmente ridotti da farne poco pi  che dei meccanismi: a Dino non   rimasto niente altro che l'angoscia (lui la chiama, poeticamente, *noia*) che cerca di scaricare con l'ossessione sessuale, a Cecilia non   rimasto che il sesso (un padre malato di cancro verso cui da piccola ha avuto un'attrazione morbosa che l'ha per sempre traumatizzata; una madre piccolo-borghese, completamente amorale; una vita mediocre economicamente, miserabile idealmente, senza speranza): per il resto Cecilia   tautologica ed ecolalica: cio  non possiede un'esistenza umana:   addirittura un mostro.

Mi sembra che la situazione erotica del libro di Mora-

via sia totalmente inedita: essa infatti descrive il rapporto fra due nevrotici abbastanza gravi: lui sulle soglie della psicosi, lei, magari, del delitto (se infatti Cecilia ammazzasse qualcuno, il lettore non se ne meraviglierebbe affatto: il suo sarebbe un caso di dissociazione completa). Un rapporto, quindi, il loro, insolubile, inesauribile, senza ragione, senza possibilità e senza senso.

La grande intuizione di Moravia in questo libro è stata appunto quella di aver calato la classica fenomenologia dell'eros – si pensi a Didone, a Angelica, a Manon... – in una fenomenologia così particolaristica, così patologica, che di classico non ha proprio nulla, e che al classico non concede proprio nulla.

Eppure, nel rapporto tra questi due scarafaggi, tra queste due amebe, tra questi due moncherini, ritroviamo ugualmente tutte le caratteristiche – ancora una volta, con tanto senso della novità della loro disperata e patetica poesia, qui ribadite e risperimentate – della grande casistica amorosa.

Finita l'ultima pagina, così, le «astrazioni» si appiattiscono e stingono, oppure si auto-incasellano in un'altra sezione della nostra esperienza, nello scaffale dei «caratteri»: resta invece il potente e tetro naturalismo del libro: questa storia d'amore tra due esseri dimidiati e impoveriti fino all'osso dalla loro malattia, determinati e trascinati da un meccanismo atroce, in mezzo a un mondo che, essendo rappresentato appunto «come visto da loro», è completamente devitalizzato e avvizzito.

La fine poi – ripeto – è di nuovo debole. Moravia finge che il protagonista, in un tentativo di suicidio, riceva quella scossa – che i medici ottengono con l'*elettrochoc* – e in seguito in clinica goda di quel periodo di calma – che i medici ottengono con l'insulina – per cui egli ricomincia vagamente a trovarsi in un rapporto normale con la realtà, ed è quindi sulla via della guarigione.

Ciò è inattendibile: non dico clinicamente, ma social-

mente. Moravia salva Dino con i mezzi di Dino, non con quelli di Moravia. La malattia di Dino (e Dino non lo sa) è una malattia sociale (il complesso, come dicevo, che nasce da una ricchezza arida e feroce, senz'altro ideale che la propria conservazione) e quindi non ci sono altri mezzi di guarigione per lui che quelli razionali e sociali. Un borghese come Dino (di Cecilia non se ne parla nemmeno) non si salva con gli strumenti di quello stesso mondo che ha determinato in lui il male, ossia l'alienazione da sé. Per seguire fino in fondo il suo *divertissement* ideologico – o ideologia mimata – Moravia non ha tenuto conto della propria ideologia reale, che è condanna totale e senza speranza del mondo borghese di Dino.

L'unghia dell'asino

Essendo io privo di umorismo, dovrebbe essere logico che amassi molto gli umoristi. Invece, se proprio dovessi confessarlo, direi che per loro provo soltanto una cupa ammirazione: il solito rispetto per il possesso altrui. In realtà, non li amo: per due ragioni. La prima è che sono i campioni dell'oggettività, se si adopera questa parola nel suo senso corrente, pratico, non ideologico, in quanto preveda un atteggiamento anti-lirico, non soggettivo e autobiografico: la totale mancanza dell'io, espunto dal testo come fatto importuno, indiscreto, ineducato, e totalmente privo di *humour*. La seconda ragione è che gli umoristi sono sempre dei conservatori, quando non addirittura dei reazionari. Per ridere del mondo, pare, non bisogna crederci affatto: non credere, cioè, nei suoi destini evolutivi. Insomma, per queste persone generalmente di ottima famiglia che sono gli umoristi classici, che ridono spersonalizzati di cose su cui io mi dispero, provo più soggezione che simpatia.

Frassineti è un umorista? Che rida e che faccia ridere - con classica moderazione - non c'è dubbio. Ma è un umorista nel senso che potrebbe dare un buon vocabolario a questa parola? No, non direi.

Prima di tutto egli non è oggettivo nel senso che dicevo prima: egli, al contrario è soggettivo, lirico e autobiografico. Tracce di Frassineti, di lui, del suo io, si vedono un po' dappertutto nel suo folle libriccino: lo si ricono-

sce nei somari, che sono sì, dei pazienti sottoproletari, ma, nel tempo stesso, fuoriescono dalla categoria storica e statistica, per assurgere, come direbbe il nostro narratore, alla luce di una categoria metastorica, che è quella dell'uomo umile, a qualunque classe sociale egli appartenga: e di cui il Frassinetti fa parte per diritto.

Lo si riconosce nei somari, Frassinetti, e lo si riconosce in Cesarino Dovè, addirittura descritto sfacciatamente come in una specie di autoritratto, caricaturale, sia pure, ma quanto patetico («Ma vi son uomini talmente modesti che per essi non vale altro movente se non quello dell'oscuro timore di nemmeno esistere, se ad altri, momento per momento, non aggrada: sia per amore, sia per condiscendenza, sia per leggerezza, sia per il gusto della varietà, sia infine per il piacere calcolato di tenere in sospeso la questione. Ché il tapino, premuto com'è dallo stantuffo del suo cuore di braccio picchiatello abbandonato da Dio, ben poco sa distinguere nelle congerie delle infinite possibili forme di *autorizzazione a stare lì*, quella che meno offenda la dignità della persona umana»).

Nonché non essere un'impenetrabile entropia dove si ride del mondo – cioè di noi – prescindendone con crudeltà vorrei dire capitalistica, questa opera di Frassinetti è addirittura una lunga *captatio benevolentiae*, di cui noi siamo gli oggetti: noi, chiamati «altri», come Dante chiama Dio, divinità capricciose che possono dispensare pedate o carezze al povero braccio picchiatello che ci guarda con gli occhi umidi di Cesarino Dovè o quelli disperatamente idioti del cav. Amaturò: sempre tremante, comunque, nel suo «oscuro timore».

L'unghia dell'asino è una serie di confessioni liriche e autobiografiche, che, per estrema umiltà, hanno scelto la forma della prosa umoristica. Il riso non è un fine, ma un mezzo, una scusa, per «porgere» la propria «autorizzazione a stare lì». Un riso che commuove, dunque: non

prodotto da un meccanismo mostruoso di allegria, ma campione di una affinità elettiva disperatamente cercata ed esibita.

E poi, mentre gli umoristi del vocabolario sono dei conservatori irriducibili, sempre per quel meccanismo mostruoso delle loro anime che rende a loro il mondo senza speranza, Augusto è invece un riformatore. La stessa generosità con cui si umilia nel riso – nell'operazione di Cesarino Dovè – presiede alla sua ideologia, che non ha nulla di kafkiano, malgrado certe apparenze. Sì, i «complessi» di Frassinetti, tendono a fare del mondo una trappola atroce, un incubo: tanto è vero che egli è ormai l'inventore della categoria parossistica della «ministerialità»: ma egli, per così dire, non se lo permette. E con questo si salva. Un atto di buona educazione, e, ancora, di umiltà, fa sì che Frassinetti resti al di qua dell'incubo, nel mondo ancora riconoscibile: non solo riconoscibile, ma giudicabile – e modificabile! Frassinetti è il primo umorista progressista delle cronache letterarie, senza per questo essere noioso e edificante. Egli, ridendo, per timidezza, per «oscuro timore», ci racconta una situazione tragica: quella dell'uomo medio italiano: e, sulla società che lo produce, pronuncia una implacabile condanna a morte; sempre, per timidezza, per «oscuro timore», ridendo.

Lettera accompagnatoria a Scheiwiller (e ai lettori)

Caro Scheiwiller,

ecco la scelta: rigida, cattiva, senza pietà per nessun ricordo, per nessuna mezza riuscita, per niente. So che Marin soffrirà. Accetterà questa scelta, perché mi vuol bene (quello che gli voglio io, benedetto settantenne di dieci anni!): ma son sicuro che in cuor suo comprimerà una di quelle rabbie capricciose che hanno i ragazzetti di dieci anni. Meravigliose rabbie! Davanti al mare, su una piazzetta rustica del Settecento... E meravigliose gioie. Lui non sa distinguere la gioia esterna dalla gioia interna, non ha mai stabilito una linea di demarcazione fra sé e la *res extensa*: la luce del sole e la luce dei suoi sensi sono sempre state la stessa luce. Lui era un veliero e un veliero era lui, lui era un argine e un argine era lui, lui era un gabbiano e un gabbiano era lui, lui era una conchiglia e una conchiglia era lui. Non c'era peschereccio che prendesse il largo che non gli somigliasse, non c'era tipo di vento, tramontana o scirocco, che non avesse il soffio dei suoi sentimenti, non c'era lama di blu in quello smunto mare di Grado che non vibrasse del suo stesso blu interno di umori. E quante delusioni, naturalmente! Il tempo che passa, prima di tutto, per cui da bambino a un tratto si trova vecchio: e non solo lui, ma le persone che gli vivono intorno, vecchie anche loro, coi capelli bianchi, tristi; e poi le disgrazie, private e pubbliche: la perdita del figlio, in guerra, la perdita del-

la fede in una nazione di cui egli intravedeva luminosi destini civici con ingenuità centroeuropea, l'ingratitude, scema e provinciale, dei concittadini, l'incomprensione dei critici impazienti per il suo non facilmente leggibile dettato poetico. Insomma tutto quello che può cadere addosso a un uomo ingenuo e imprevedente, nessuna amarezza esclusa. E lui eccolo lì, ancora, a fare tutt'uno col mare, col cielo, coi gabbiani, coi bambini, con le sabbie, con le paludi, col sole. Nel fuoco del sesso che copre il mondo con la sua lava celeste. Pur imparando tutto, il nostro poeta non ha imparato nulla. Ogni volta è come la prima volta, e la consolazione è sempre la stessa: un *raptus*, per cui egli si rovescia come un guanto nel mondo, e il mondo si rovescia come un guanto dentro di lui: le due superfici interne dei guanti rovesciati coincidono, e tutto è un blocco di azzurro e di sensi. Per quanto si leggano, di volume in volume, dal 1912 a oggi, i versi di Marin, non si potrà che constatare che egli non si è mai sbloccato. Naturalmente, la serie di esperienze negative, col loro pervicace bombardamento, non hanno potuto scuoterlo: ma egli, per così dire, le ha affastellate – con la frontalità tipica dei ragazzi, dei *fauves*, dei barbari – e ne ha fatto un fascio solo: tutte le esperienze negative di cui è segnato lo sviluppo di una esistenza, diventavano in lui la Negazione: una cosa brutta, orrenda, ingiusta. Insomma, la Morte. Non poteva che essere così: non poteva che esserci questo processo di semplificazione. Semplificato era il rapporto «radioso» dei sensi col mondo, e non poteva poi che essere semplificata la rottura (orribile solo a pensare) di quel rapporto. A un blocco, Marin contrappone un altro blocco. Ma mentre il primo era di per sé esprimibile, fin troppo, quasi per *trance*, per la meccanica della *joy*, o dell'*enthousiasmòs*, il secondo blocco lo era molto meno. Non si può, non si può parlare della Morte. E allora Marin cosa ha fatto? Non ha fatto altro che parlarne. Ha

messo insieme piano piano, verso per verso, libro per libro, una lunga «captatio benevolentiae» alla morte. L'ha ipnotizzata a furia di parlarne, con voce terribilmente monotona. È stato più monotono lui di lei. Adesso la morte è diventata un elemento fisico della vita: il tono autoconsolatorio, narcissico, con cui è vagheggiata, temuta, aspettata, prospettata, organizzata, dipinta, l'ha resa inefficiente, e non priva di una sua intima sensualità. I funerali autocelebrati mille volte, sia in vista del mare, sia nel fiorito entroterra, un po' alla volta hanno esorcizzato il fatto atroce che li motiva: e l'immagine del funerale immaginario, «radiansa», si è sovrapposta a quella originaria, terribile. Così la poesia di Marin è la poesia più immobile che si sia mai avuta nel nostro periodo letterario: è un blocco solo dal principio alla fine, ogni singola poesia contiene tutta la poesia: mai campione fu più esatto, mai iterazione fu più esaurita. Fa molto bene il Marin a porre come epigrafe di un suo libro i versi di Ramón:

Amor y poesía
Cada día.

L'identificazione, come immedesimazione, di sé col mondo, produce insomma un *continuum* in cui anche la fine di sé e del mondo scorrono sciolti e assimilati. Totale rinuncia a qualsiasi cambiamento di prospettiva, quindi. Mancanza di prospettiva: e mancanza di tempo, di ragione e di storia. Marin è come un fortunato possessore di luce, che, per uscire dall'orbita della luce, urta accecato contro l'ostacolo anche più banale che il più banale diseredato di luce scavalca con tutta facilità. A leggere Marin si ha l'impressione di un uomo in esilio nella sua ebbrezza. Naturalmente questo meccanismo generale si ripete nelle singole monadi stilistiche, nelle singole liriche; che a loro volta si riproducono nelle loro monadi interne, le strofe. In Marin si celebra il trionfo

del tetrastico: e si badi bene che il tetrastico è il campione, il paradigma della metrica popolare, che è fissatrice; l'ABAB è come un oggetto chiuso, che presenta una superficie a involucro, da amuleto, da gioiello, umile o prezioso che sia. E si badi poi che questo ABAB, in endecasillabi o settenari, che Marin riadotta centinaia di volte, se porta stampata in sé l'esorcizzazione e la convenzione dello stornello o della canza popolare, è poi ulteriormente marmorizzato dalla suggestione di una letteratura romantica di *mimesis* popolare, esasperata da una lucidità parnassiana, alle volte, o simbolistica. A scorrere le pagine di Marin ci si trova davanti come a una serie infinita di pietre dure, che si autoriproducono, quasi a incapsulare la luce pazza e dilagante che è il rapporto di Marin col mondo. Naturalmente, io ho ritagliato, scegliendo, il Marin che conta, quello che, appunto come antologizzatore, oso presumere fededegno. Nei suoi libri, certo si potranno incontrare dei corpi-estranei alla carismatica che ho qui epistolarmente delineato. Non mi ci soffermo nemmeno, non è questa la sede. Io offro una merce raffinata, mi si perdoni se ometto i sottoprodotti. Non è il caso di scalfire o di appannare l'immagine, ancor fresca di tinta, di un poeta, con le eccezioni del filologo, che vuol proprio esaminare i casi a uno a uno prima di espungerli dal tutto. Lei e i suoi lettori, caro Scheiwiller, che sono così poco di bocca buona, hanno qui un ritratto di poeta da collocare nella sezione più lucida della loro collezione di «moderni». E quanto a me sono ben contento di esserne stato il corniciaio e il commesso.

Nota sul «Menabò» 4

Che cosa possa io dire del «Menabò» 4, non è ben chiaro. Mi par d'essere un delegato della Nigeria, o di Zanzibar, mandato qui come osservatore. La mia capitale è Bandung. E io, povero uomo di colore, sarei qui, sconvolto dal rispetto, davanti ai problemi sottoposti alla mia osservazione.

Bandung è ancora tutta immersa nel vecchio ordine «naturale», tutta consistente in oggetti e gesti «naturalisti»: come dice Vittorini nella sua tragica prefazione al fascicolo. E io dunque, cittadino di Bandung, non posso uscire dalla mia realtà naturale, che per un attimo, come un pesce che guizza fuori dall'acqua, a cercare un po' di cibo nell'altro elemento. L'elemento «industriale», con la trasformazione «grandiosa e terribile» che implica (cito ancora Vittorini). Perduti tra l'elemento naturale ormai arcaico (periferia di Roma, Napoli, Sicilia, Balcania, Africa nera, India, Indonesia), e il nuovo elemento «industriale», il nuovo aspetto del mondo; spencolati, insomma, come dice Ottieri, verso il futuro, gli scrittori dell'industria non mi sembrano davvero in una situazione invidiabile. Non riescono a entrare, accidenti. Gli hanno dato un biglietto d'ingresso, nella fabbrica, e, come immobilizzati da un incubo (Kafka, naturalmente) non riescono a varcare quella terribile soglia. Vittorini si dichiara certo che non l'attraverseranno mai: appunto perché si ostinano a volerla attraversare. È inutile egli

dice, voler capire il mistero della fabbrica in quanto fabbrica, bisogna cercar di capire il mistero della nuova realtà antropologica che la fabbrica produce. Invece,... non lo so... Come osservatore proveniente da area depressa, mi sembra che così, a occhio e croce, Vittorini sia un po' estremista. Per quanto riguarda la poesia ha ragione (sebbene egli poi affermi che le poesie ha maggiori possibilità linguistiche, metaforiche, per abbracciare la nuova realtà del mondo industriale): le poesie del «Menabò», compresa quella del mio ammirevole Sereni, sono deboli: esse sì, piene di quella realtà «naturale» precedente a quella che vorrebbero aggredire e possedere: sono elegiache, e quasi ermetiche! Pignotti si vanta di usare la parola «frigorifero» anziché la parola «rosa»: ma purtroppo la parola «frigorifero» ha preso il posto della parola «rosa». Si tratta di un cambio di guardia stilistico. Anche la gergalità di Daví, pur dando l'impressione di esser dentro, anzi, dietro le quinte, è in realtà una applicazione di modi analoghi usati per esprimere altri mondi. Ma Ottieri, dove lo mettiamo? Il suo testo è bellissimo. È quello che deve essere. Lamenta cioè il fatto di trovar chiusa la fabbrica: ci si arrovela intorno, ci si ammattisce, ci pensa, ci ripensa, ironizza, ridacchia, si dispera. I vecchi modi della realtà «naturale», quella antecedente alla rivoluzione industriale, sono naturalmente per Ottieri, aristocratico laziale, la lingua *tout court*: ed è proprio con questi modi che egli cerca di agganciare il nuovo tipo di realtà. Questo suo ossessivo prepararsi un romanzo (e ne delinea di bellissimi, già fatti, in rapide note) è in realtà il suo unico possibile romanzo. Perché si tratta, in realtà, non di prepararsi un romanzo, ma di prevedere il proprio mondo futuro. Voglio dire, insomma, che chi è alle soglie di un mondo rivoluzionato dalla fabbrica, ha un unico modo di vivere realmente: ed è quello appunto, di viverci alle soglie. Io, povero negro di Bandung, posso permettermi di entrare totalmen-

te nel mio vecchissimo, classico mondo di miseria, fino a immedesimarmi e a mimarlo totalmente. Ma voi no, amici viventi e operanti a X! Pur restando tuttavia, metà prima della fabbrica e metà dopo la fabbrica, kafkianamente (ci risiamo) dissociati, c'è sempre la possibilità di fare sull'oggetto in questione – la fabbrica, il suo mondo – opera letteraria anche altissima. Lo dimostra questo taccuino di Ottieri: e lo dimostra un libro veramente splendido che io ho letto in questi giorni dattiloscritto, *Memoriale* di Paolo Volponi. Se mi concedete un po' di credito, il prossimo inverno letterario sarà caratterizzato dal presentarsi al livello della poesia di un racconto di fabbrica (sì, proprio quello di X, con il suo Ufficio Personale, la sua CI, i suoi cottimi, i suoi caporeparto – quelle cose tremende che Pratolini, come dice Ottieri, a ragione non ha voluto vedere come visitatore): un racconto di fabbrica cui i vecchi modi sia pur elegiaci, sia pur linguisticamente teneri e plastici della vecchia visione naturale del mondo, sia pur contraddicenti, sono totale grazia poetica. Non possiamo mica rinascere prima di esser morti! Morendo, piano piano, bisogna cercar di capire, la nuova vita. E facendo due mestieri dopotutto qualche garanzia la si ha: essere vecchi in uno (il letterato) e uomini del futuro nell'altro (l'impiegato a X). E la poesia continua.

[Prefazione a G. Cavani, *Zebio Còtal*]

È un vecchio debito che ho, con Guido Cavani. Ho letto i suoi primi versi, pubblicati in un'edizioncina privata, presso un tipografo, il Ferraguti di Modena, nel '53 o '54. Gli ho scritto, abbiamo avuto una breve corrispondenza: la sua calligrafia era quella di un vecchio-bambino, malata e diligente. Ho continuato a ricevere, con puntualità, quasi ogni anno, quegli anacronistici libriccini stampati dal Ferraguti: di uno di questi ho anche parlato, sulla rivista «Paragone», ma forse non col dovuto entusiasmo. È che il vero lavoro che dovrei fare per sdebitarmi con questo poeta che mi si fa così misteriosamente amare, sarebbe quello di preparare un'antologietta: neanche tanto smilza, poi. Perché è difficile che una poesia di Cavani non sia buona, non abbia qualcosa di necessario, sempre, anche nelle sue incertezze o nelle sue approssimazioni. Tutta l'opera poetica di Cavani si direbbe scritta nel '39 o '40, al tramonto dell'ermetismo, che, stingendo, pareva dare in questo ignoto poeta i suoi più dolci bagliori, e ritrovare le matrici leopardiane, troppo proclamate dai critici degli anni Trenta, e svisate, in realtà. Il Cavani fa del suo paesello emiliano pre-appenninico una specie di Recanati: ma, malgrado l'uso imperterrito dell'endecasillabo e del settenario, in una specie di metrica «ininterrotta», non c'è niente in lui di classicheggiante, neanche in senso cardarelliano. Ci sarebbe un altro nome da fare, piuttosto. Quello di Machado, del grande poeta della

monotonia, che sta sempre tra lo scolastico e il folle: per essere poi misurato e sobrio fino al sublime. In realtà le copiosissime poesie di Cavani sono forme ripetute di una stessa poesia: ora allungata fino a neutre proliferazioni, ora ridotta al minimo del «frammento», ora stesa di fronte, ora di scorcio: ma non ricordo libro ideale di versi, in cui la tinta tipica sia distesa in modo così uguale e senza sfumature. L'idea che Cavani deve avere della poesia è l'ossessione a dire «una cosa» che resta eternamente dentro di lui, ma che nessuna poesia singola e particolare è in grado di esprimere, se non nel primo presentarsi alle soglie dell'espressione. Tale espressione è dunque come condizionata: si approssima troppo, con disperata speranza, ai luoghi dell'inesprimibile. C'è qualcosa di mistico e mitico che tende a calcificare le facoltà linguistiche del Cavani: ma in questo consiste proprio la sua forza. Non sto a ripetere con quanto sospetto e diffidenza io generalmente mi ponga di fronte agli sfacciati irrazionalismi della poesia ermetica e post-ermetica: alla mistica e al mito. Eppure il Cavani – come prodotto marginale e retardatario di una cultura che nei centri o è arrivata a una ben più squisita estenuazione e a una ben più diabolica angoscia, o è stata superata da un nuovo tipo di cultura – conserva caratteri fossili di estrema freschezza. La stantia lingua ermetica ha in lui l'interiore convinzione di una lingua «per poesia», giovane e vergine per definizione. La sua lingua ha nel tempo stesso qualcosa di scialbamente provinciale e qualcosa di prodigiosamente extra-temporale. È un fatto, direi, per definizione italiano: se in Italia la società non abbraccia una rilevante zona media, e i dislivelli sono continui e drammatici. In provincia di Modena un uomo colto è con un piede nella melma piccolo-borghese e con l'altro nei regni della morte. È così divaricato che pare vivere il Cavani. Pare quasi impossibile poterlo un giorno percepire fisicamente: e, in realtà, egli vive in un'altra epoca storica – la quale, d'altronde ci

è ancora profondamente contemporanea. L'Italia è il paese dei *petits maîtres* ritardatari. Cavani è uno di questi. Solo che l'assolutezza che si usa attribuire ai piccoli maestri, ai minori in genere – l'assolutezza artigianale, o infantile, o angelica – non è poi reperibile in Cavani, perché egli, benché ai margini – e ai confini dei regni della morte emiliana – è ancora uno di noi: la sua assolutezza non è del tipo canonico: è fatta anche di debolezza, di errore, di approssimazione, di miseria, di coscienza estetica, di aprioristica poeticità.

Tutto questo che ho detto a proposito delle poesie di Cavani vale perfettamente anche per questo suo piccolo capolavoro che è il romanzo rustico *Zebio Còtal*. Esso è estremamente letterario: è addirittura, al limite, una variante moderna del poema pastorale; ed è, nel tempo stesso, un estremo, sfinito prodotto del verismo verghiano, filtrato magari attraverso le dannunziane *Novelle della Pescara*, e, ancora, l'ideale del romanzo ermetico – che non è mai stato scritto – tutto «poetico». Malgrado questi vizi che ce lo fanno così vicino e riconoscibile, in realtà *Zebio Còtal* resta misteriosissimo. Quale sia la forza colloidale e sfumante che presiede a questa lingua, a queste pagine, è difficile dire: essa appartiene in gran parte agli strati dell'ineffabilità. Quest'uomo mezzo contadino e mezzo piccolo-borghese, che passa la sua vita in quel di Modena, con i caratteri, vorrei dire, della grafo-mania, e che in realtà è tutto anima, si potrà forse lasciar definire da un lungo esame stilistico: non è in questa sede che è il caso di affrontare tanto lavoro entro i ravvicinati e angusti limiti di quest'opera così fonda. Fonda nel senso tommaseiano. La sede prefatoria mi consenta di dire però che ho letto questo manoscritto del mio vecchio amico lontano e sconosciuto con lo stesso incanto con cui ho assistito ai film giapponesi di Mizoguchi: cioè a opere struggenti nella loro evidente classicità, ma dettate in una lingua diversa: e quindi tutte rivolte ai sensi,

e a quella cosa, che ai sensi è legata, ma è cieca, muta, sorda – povera, terribile lastra in cui si imprimono, malgrado noi, malgrado il tempo, le linee, le tinte, le figure, i paesaggi, le cose, insomma, che competono l'anima.

Risulta chiaro, da quanto ho detto, come la materia con cui Cavani lavora, è estremamente tenera, labile, dolce: una specie di cera, tutta sensuale chiarezza, trasparenza e malleabilità. Eppure, una volta modellata, questa cera viene come fissata, dentro, da una potente e quasi diabolica forza di coesione. Sarà la profonda e mal diagnosticabile angoscia di Cavani, che, *in extremis*, da disgregatrice, per un caparbio, ostinato, disperato bisogno di vita (di memoria pascoliana) si fa costruttrice: quasi per una rivincita sulle forme pure della vita, che l'angoscia ha posto giorno per giorno sotto la luce di una particolare esperienza dolorosa e mortale. Fatto sta che sono pronto a scommettere che figure come quella di Zebio, della vecchia moglie, della figlia, del bambino che muore e certe primavere, certe nevicate dell'Appennino, sono tra le cose più solide e durature della narrativa contemporanea (da porre forse accanto a quelle dei due *outsiders*, Silvio D'Arzo e il Lampedusa).

[Profili delle regioni nell'antologia
Scrittori della realtà]

PIEMONTE

«Un sant'om di nome Asinario», siamo subito di fronte alla creatura (realismo creaturale, Auerbach). La creatura anonima. Cui il latino medioevale, universale, toglie i dolci dati volgari. Curioso caso: carico di particolarismo, il sant'om di nome Asinario – che si trova qui per primo, nel primo punto del grande semicerchio periferico del Nord – sfiata nell'anonimo puro, nel canone. Non c'è materia, non c'è impressionismo nel latino della cronaca, non c'è vibrazione: consumata, la materia, dai secoli, prima che i secoli passassero. Il pennellino latino del cronista scorreva sulla pala a dare una figura precostituita – nella sua creaturalità. Il roseo delle guance sante e contadine, le manone giunte, la tonaca garantita per l'eterno, inalienabile dall'uso. E col suo carro vivace, i suoi vivaci buoi, i suoi frati vivaci, i suoi vivaci soldatucci.

Ah, testimonianza che anche nel più «buio medioevo» di Novalesa, contro lo sfondo inalterato delle Cozie, delle Graie, nello sfinimento beige o marroncino delle risaie, tra i prati verdissimi di primavera cadavericamente trionfanti, c'era Asinario, c'era il carro, c'erano i soldati cattivi e i frati che le buscavano: e c'erano fagioli e patate, polli e braciole. Un realismo creaturale senza pietà. Perché la fissazione linguistica non prevede traumi, com'è la pietà nel suo atto concreto. E la cronaca ha la fissità dello spiri-

to popolare (classe dominata, non linguisticamente innovativa), e la fissità dello spirito colto (la povera cultura latina, teocratica, linguisticamente ben conservatrice!). Tutto ciò – questa doppia, inconcepibile fissità – dà alla cronaca un corso delizioso: inconsapevolmente pieno di *humour*. Ne viene fuori la «solennità dell'aneddoto», quella luce da pala d'altare, quella lentezza contadina.

E vedete questa stessa luce di benpensare linguistico – questo moralismo linguistico – quest'odio ancestrale per la sincerità innovatrice e scandalizzante – vedetela sempre, in tutto lo svolgimento della letteratura dei piemontesi, questi francesi rustici e provinciali, questi cortesi e tristi calvinisti. Gli aneddoti, la vivacità, la volgarità della «creatura», sepolti sotto questo strato linguistico, assumono gli aspetti più anti-impressionistici possibile: sono di materiale metallico, incorruttibile. Lo strato del latino medioevale, lo strato del latino umanistico, lo strato del barocco, lo strato del classicismo. Sono tutti questi strati eternizzanti, la caducità sotto forma di bozzetti, di infime *tranches de vie*, s'impietrisce. Il sant'om di nome Asinario o il ragazzo Alfieri sono sprofondati alla stessa profondità di livello linguistico. I loro scomposti dati realistici sono fissi, non escono fuori dalla scrittura: stanno al loro posto, come per convenienza sociale.

Mi si perdoni l'istituzione di questa componente, e mi si capisca col grano di sale. Non sono mica razzista! Ma questo severo salotto pedemontano che è la letteratura piemontese, presenta, oggettivamente, sempre lo stesso tipo di pudore espressivo. La stessa *mancanza di colore*: tutto diventa marrone, grigio, gialletto, come mangiato dal tempo. Il colore del moralismo. Il colore di Gobetti. La funzione Pavese.

LIGURIA

Dalle miniature in prospettiva schiacciata, a colori melanconici e puri, di raffinatezza barbarica, dell'artigiano anonimo (sec. XIII!):

Zenöa è citae pinna
de gente e de ogni ben fornìa;
con so porto a-ra marina
porta è de Lombardia.

.
per far bon lo dito porto
è pur coverto e pu retorto,
edificao su'n la marina
con saxi e mata e con cazina...

agli acquarelli di Remigio Zena, o, se volete, ai suoi inchiestri colorati su cartoni e cartoncini, o carte da pacchi *bohème*, ingialliti dagli anni, con gli sgorbi e i segnacci di un sogno di libertà stilistica borghese – la letteratura genovese, ligure, parrebbe poco autoctona, sdegnosamente incurante di primati e originalità linguistici. Il «pudore» depressivo, scarsamente vitale (vedi Gozzano) dei piemontesi parrebbe farsi addirittura impazienza e rabbia. Il letterato ligure parrebbe volersi umanamente debilitare indossando palandrane o parrucche – a differenziarsi dai corregionari trafficanti, inespansivi, inespressivi. E non c'è neanche una contropartita «in natura»: voglio dire nei campi della poesia popolare. Come nella poesia popolare, la tradizione ligure è centrifugata dalla periferia viciniore (piemontese, lombarda) o centripetata da quella toscana. Orgette, dunque, di espressionismo o di purismo. Ma si guardi l'espressionismo di Frugoni com'è ben smussato, quanta vacuità – deliziosa – nel suo caos. La «maniera»: suprema eleganza di chi non si vuol concedere e scoprire. Con la sua palandrana, la sua parrucca, la sua prebenda o la sua rendita, il «letterato» è un osservatore indenne.

un elucubrante umorista. Gli olî follemente chiaroscurati di Frugoni, vedete come sono poi innocui, molli, cartacei. D'altra parte osservate il «purismo» di Ruffini, nell'epoca successiva. La chiarezza del tratto linguistico «puro» reca in sé quell'eccesso ch'è del periferico catecumeno (archetipo: Tommaseo). Quindi una secchezza d'acquaforte, di ferro battuto, di bulino. Le «creature» peccano di un eccesso di evidenza (delizioso). (È vero che il Ruffini, attraverso il suo aristocratico liberalismo, partecipava già di uno spirito europeo, che correggeva purismo toscano e natura ligure, gli dava un impeto transalpino.)

Insomma, geografia e vie di comunicazione fanno della Liguria un territorio letterariamente bilingue, tra Longobardia e Toscana: l'occhio per la «creatura» o è sofisticatamente umoristico e deformante, alla lombarda, o acutamente limpido e piccino alla toscana. Con correzione reciproca delle due operazioni, data la naturale avversione all'espressione, il rifiuto ad essa opposta dal «parlante» ligure, profondamente irritato e estrosamente affabulante. Da tale rifiuto e da tale asprezza, si potrà veder nascere, chissà, il non..., il non... montaliano, la sua faticata vibrazione.

LOMBARDIA

Ah, Lombardia, che banchetto! che spanciata!

Funzione Gadda, *pastiche* macrolinguistico, alloglotia isoglottica, *maccheroni*, purissimo romanico con i più potenti co... della storia, sepolcrale barocco, classicismo rompiscatole, scatologia moralistica in vernacolo, romanticismo in versicoli e papalina, Novecento baciapile, miracolosa, continua secolare dissociazione linguistica in eversione e invenzione pervicace, forsennata, pedante-folle, burbero-squisita: tutto, tutto – eccetto il

barbaro borghese secolo delle origini, sotto il segno del *refoulement*, delle norme repressive di una società civile forse unica in Italia.

Se una letteratura della «realtà» ha ragione di esistere, questa è la lombarda, per elezione.

Potenti padri romantici o smarriti figli seicenteschi, madame, servi, serve, sguatterì, bottegai, mercanti ricchi sfondati, osti, garzoni, monache, appestati, impiccati, intellettuali ridicoli, discoli, macchiette e bestie: la letteratura lombarda ne formicola: nella bella, liscia, verdissima pianura, ragnata, tra le foschie, delle file delicatissime dei più bei boschi cedui della terra, toponomasticamente rigogliosa della bella sciacquata barbarica sopra *castra castella amnia e vici*.

Ma tutto questo «realismo» di fondo, obiettivo, assume sempre i modi di una profonda alterazione, di una negazione di se stesso. E non parlo mica solo della «funzione Gadda»! Guardate il sempliciotto pedagogismo di Bonvesin, come diventa potentemente architettonico! E guardate, al penultimo atto, il referto scientifico di Cattaneo, come subisca l'incanto di un sotterraneo, romantico sgomento!

Una volta individuati, nel suo praticismo, i dati realistici, lo scrittore lombardo pare subirne sempre, un trauma. Se ne fa un problema morale e stilistico inestinguibile: se non fosse per il suo *humour*, il suo sostanziale lealismo civico e professionale, la sua dignità borghese, parrebbe creparne, riuscirne distrutto. Se ne salva nell'invenzione linguistica.

Il suo realismo di base diventa, allora, attraverso questo processo, una specie di pretesto stilistico – *malgré soi*, magari –: non più semplice realismo creaturale (dalla massiccia cronaca medioevale, al bozzetto ottocentesco-novecentesco), ma mescolanza di stili, realismo stilistico.

La vera alternativa della letteratura italiana trova nella

Lombardia il suo secondo corno: non contrapposizione di letterario a realistico, ma contrapposizione, sostanziale, di letterario a letterario. E non potrebbe che essere così. Il realismo non esiste. È un'ipotesi di lavoro, che si sa benissimo non poter mai sussistere in concreto: una pietra di paragone, supposta per assurdo, cui confrontare gli svariati e contraddittori prodotti letterari.

È attraverso la Lombardia che passa la ormai famosa, troppo famosa, «componente dantesca plurilinguistica»: a lasciar l'unilinguismo petrarchesco ai toscani. La rivolta della periferia, bofonchiante, eruttante, spetezzante dialetto, ha il suo centro in Milano. Lì Folengo, lì Porta, lì Manzoni, lì Gadda. Lì tutti i giganti complessati verso la Madre Lingua.

LE VENEZIE

Invece, rispetto alla Lombardia, col Veneto siamo in pieno realismo creaturale. Cioè al vetustissimo neorealismo italiano. Non basta scrivere in dialetto, in semidialetto, in lingua parlata, al livello della cronaca, in sede di testimonianza o epistola o *divertissement* o relazione diplomatica o caricatura o serenata, per essere realisti rispetto i cieli letterari del Centro! Sì, realistici per buongustai, non certo per ideologi!

Isoglotta, e, per giudizio di valore, pressoché isocefala, la schiera degli scrittori triveneti si presenta come «minore». E allora il lettore non ha che da scegliere il suo testo quotidiano, in questo vasto assortimento di scritti «inediti o rari». Non avrà il piacere della ricostruzione di una linea Svevo, di una linea Saba, e forse neanche di una linea Giotto. Essi appartengono a un'area della letteratura che ha il suo centro, com'è ben noto, nella Mitteleuropa, e che, nel margine veneto, si mischia all'italica, con risultati spesso insondabili. La tradizione

veneta di questa sezione antologica è invece tutta autotona, pre-absburgica. Non è mica che manchi di un certo odorino un po' stomachevole di regionalismo sia pur campestre. Siamo in un'isola linguistico-psicologica abbastanza ben definita, in una superficie interna...

Gran interesse alla messa e alla polenta, ai villani e alle crestaie.

Ma se questa nostra curiosa impostazione regionale della letteratura italiana della realtà – con il rinverginamento critico, a suo modo ipnagogico, dovuto a inediti accostamenti e serie letterarie – può servire a qualcosa, essa serve soprattutto come primo passo verso una impostazione ideale della letteratura italiana come antitesi di «periferia-centro» (non strettamente geografici, s'intende). In tal caso il nucleo-principe periferico, quello lombardo, si arricchisce dal Veneto di grossi apporti: il Ruzante, e il Goldoni. Che, di quel Veneto che ho qui sopra delineato, hanno molti connotati (*l'etnos*, *l'etnos...*), ma portati a un grado di absolutezza espressiva che li toglie totalmente alla regione. Dello scacco linguistico e della sua abnorme soluzione, non ne fanno una tragedia. Anzi. Essi obbediscono alle leggi interne di quel processo con una recettività che ha qualcosa di meraviglioso, e sulla cui spiegazione, io, per conto mio, mi dichiaro agnostico: si potrà pur qualche volta accettare il miracolo.

EMILIA

C'è qualcosa che rende omogenea una letteratura regionale, intesa come qui, cioè come parte autonoma, ma non separata, non ancillare, della letteratura italiana? Dico, qualcosa di serio, di non impressionistico, di non delibato dai soli addetti ai lavori, deformati dall'ipertrofia professionale?

Una profonda giustificazione della scelta «a regioni»

c'è. È la storia italiana che è storia regionale, più o meno. Comunque, cittadina, locale. Il decorso storico dell'Emilia se è parente con quello della Lombardia non ha nulla a che fare con quello della Sicilia. E poi anche le condizioni economiche naturali sono diverse. S'incrociano con le parentele, le differenziano. I Borboni non sono i Papi, i Papi non sono gli Spagnoli.

Ci sarà bene una ragione storica, sia pur elementarmente accettata, sotto quell'umore leggero, pacifico, opulento che sottende tutti i prodotti emiliani (l'inquieto Pascoli, sarà romagnolo). Dai primi anonimi, al Boiardo, all'Ariosto, a Giulio Cesare Croce... è il trionfo del buon umore colto, della ricchezza e quindi della misura.

Si guardi com'è misurato il reazionario benpensare del nostro massimo cronista, il dolce Salimbene de Adam.

Se c'è una certa dismisura negli emiliani è verso un'allegria sensualità:

«Cognata mia, ço ched eo t'ò ditto
eo saço ben ched ell'è mal a dire.
Ma menarot' a casa un fantelletto
e lui daremo ben mançar e bere,
e tu recharai del to vin bruschetto,
e' recharò del meo plen un barile.
Quando gl'avren dâ ben mançar e bere,
çaschuna faça la soa cavalcata.»

Così si comincia. E così è quasi tutta la poesia popolare, a controprova dell'*ethnos*. Il grande romanico, la democrazia comunale, il Rinascimento – la vicenda più o meno di tutte le regioni longobardiche – hanno trovato in Emilia una regione ricca, un sufficiente benessere: sarà per questo. E una regione lontana dai confini, profondamente italiana: con quel suo «substrato» celtico: occitana, ma totalmente cisalpina. Poca soggezione verso il Centro, vicinissimo. Bologna e Firenze son città da

derby calcistico. Anche a livello parlato, è tradizione la mescolanza di italiano letterario e dialetto. Par scarseggiare in Emilia il problema della lingua: e quando si pone è dolcemente risolto, senza odio-amore: o con la grande enfasi operistica della pittura bolognese. O del Tasso.

TOSCANA

Scorrendo, come si suol dire e fare, l'indice del paragrafo toscano, succede qualcosa di enorme.

Manca il Petrarca.

E – con dolore, con ingenuo dolore – chiamiamolo il Grande Assente, questo che, riuniti in variopinta *équipe*, noi compilatori abbiamo espunto – dalla Toscana – e radiato dai ranghi di ogni possibile, italico realismo. Il poeta per cui non dico «piede» (per cominciare già a livello alto), ma la stessa «gamba» è termine da non rientrare nella rigida selezione delle parole eterne, non poteva in nessun modo essere recuperato qui.

Com'è recuperato Dante: «Io vidi un, fatto a guisa di leuto...»; dove già «un» usato come «un tale», «un tizio», e il «leuto» come termine di paragone, grottesco, vivace, parlato, impressionistico, contraddicono da soli a tutta la successiva operazione petrarchesca.

Ma qui bisogna chiarire un equivoco. Se appena Petrarca l'avesse tirata un po' più in lungo col «vecchierel canuto e stanco», può darsi che la nostra vorace fame di lirica o cronaca creatural-documentante, non si sarebbe lasciata sfuggire il sia pur piccolo boccone petrarchesco.

Ma, di Dante, scegliere Mastro Adamo e Sinone (e affini impliciti) – e non altro? No, occorre, assolutamente, e almeno idealmente, aggiungerci alcuni dei suoi grandi pezzi: e sia pure di quelli più romanzeschi, cronistici. Mettiamo Paolo e Francesca (dopo la splendida annota-

zione continiana, che fa di Francesca, *anche*, una patetica *snob* dell'epoca). Perché, se, di Dante, mettiamo anche il grande, il sublime Dante, allora avremo l'immagine archetipa assoluta di ciò che è realismo.

Voglio dire che realistica non può essere che l'intera opera, nei suoi momenti più alti – per non dire tutta la figura di un poeta. E in tal senso anche Petrarca – ecco il limite di gusto, e polemico, e un po' folle della nostra antologia – è realistico, pur con le sue poche centinaia di parole sublimi.

Dante, se si vuole, rientra anche nel realismo minore, quello mai abbastanza amato (perché è in definitiva la vita stessa, nelle sue forme che a noi uomini tanto piacciono, dato che siamo mortali): e dal «sant'om di nome Asinario» a Bertoldo, Mastro Adamo e Sinone, ci stanno bene da entusiasmare. Ma non astraete dallo stile, restate allo stile. Vedrete, attraverso lo stile, inequivocabilmente altissimo, anche se lì si fa *humilis*, discorso mimetico, vivace – come siano amministrati dall'alto, Mastro Adamo e Sinone: da un'altezza che è giudizio: nei loro atti buffi, miserabili, e pietosamente umani, precipita tutto quello spazio che c'è tra loro e il punto di vista del poeta, caricandoli di un «valore» che li eterna.

Il grande raggio della lingua dantesca comprende dunque tutto, dal più alto al più basso. Il dare cittadinanza a tutto, implica un'operazione contraria a quella della selezione: impone cioè l'obbligo di dare a tutte le parole una unità stilistica che non ne comprometta la varietà *semantica* e *strumentale*. Un'iperfunzione dello stile, dunque, quasi fosse attività autonoma dello spirito (si dice così?): che solo nei periferici, però, diventa tale, in quanto complessati e traumatizzati. Tutta la gran schiera lombarda, cisalpina – o meridionale – pare non aver mai potuto dar altro che inferni, non mai paradisi. L'Italia è una nazione che, con Dante, ha avuto un solo poeta realistico. Solo in lui l'ipotesi astratta del realismo trova un

esempio splendidamente conseguente, inattaccabile. Tutti gli altri scrittori italiani si pongono: 1) sulla linea petrarchesca dell'unilinguismo selettivo e accademico, crudamente ideologico, ma di una ideologia per così dire, interna, «estetica» – politicamente, nei suoi infiniti aspetti storici concreti, reazionaria; 2) sulla linea pseudo-dantesca plurilinguistica, che è clinicamente affetta da iperstilismo, stratificato sopra una visione pratica, e non ideologica della realtà, e quindi implica in parte gli stessi pericoli di «evasione estetica» del petrarchismo; 3) sulla linea del realismo minore, quello che appunto tanto ci piace, perché è la nostra stessa, sensuale, quotidiana esistenza, riprodotta, a dar garanzia di dolce immutabilità, negli ingenui, nei lirici, nei cronisti, negli artigiani. Di cui naturalmente anche la Toscana è piena.

Dante, unico realista di tutta una secolare letteratura. Questa è la tragedia della nostra nazione non-nazione, piena di vitale e creativa felicità, ma, dal lontano Trecento, incapace di ogni specie di grandezza civile e politica.

MARCHE E UMBRIA

L'amore per la creatura e le sue povere gesta quotidiane – due giovanotti sotto la chiesa, nella scalinata, che chiacchierano, e si sballottano, la voce di una donna che suona, sospesa nell'aria di primavera, miracolata, intensa: «Stanotte piove da vero...»; è uno dei giovanotti che si alza e uccide una lucciola; e un terzo giovanotto che viene, nell'aria buia, da un vicolo, accolto dagli scherzi maneschi dei primi; e la voce della donna che continua, non si sa da dove, da che finestra, da che andito, da che sgabuzzino, da che cortile profumato di povere cose verdi, a affabulare sul tempo: «Stanotte piove da vero...»: ah, quella pioggia, morta e sepolta, così fisicamente lontana, così poeticamente vicina – questo amore, dico, per ciò che la

creatura fa e profferisce, nella grazia del suo essere fisico, nel tempo atmosferico, nella sfera delle necessità, così cedevole al tempo e alla morte, subisce, in Leopardi, un memorabile salto di qualità. Diventa materia stessa d'ispirazione. È ora il poeta stesso a compiere, testimoniando, quello che noi compiamo attraverso fiumi di stupende testimonianze inconsce sulla vita. La malinconia archeologica, la disperazione esistenziale, sono presenti all'atto stesso di dare la descrizione dei fatti, i miseri, dolcissimi fatti quotidiani, che ne provocano immediatamente la terribile pena. Quasiché nel presente ci fosse già il passato: con la sua nostalgia.

Sto parlando di fenomenologie romantiche. È da questo punto – anche se Leopardi è un romantico mal definibile – che la nostra visione del mondo reale italiano, così meravigliosamente ricco – infinito corridoio, ininterrottamente, opulentemente, tragicamente, allegramente affrescato – si interrompe: e noi siamo chiamati a partecipare alla interpretazione.

Gli oggetti del «realismo» minore, o di quello stilistico, gli oggetti della cronaca, della semplicità, del documento, del caso, sono per la prima volta assunti nel mondo della letteratura «sublime»: non più trovati nel basso ma assunti verso l'alto. Il Petrarca, ora, usa «gamba», non solo, ma «piede», un piede che schiaccia luciole, che dà calci ai compagni, e, ancora, usa parole come «porca buzzarona». Eppure, così altolocate, quelle parole della lingua minore, subiscono una trasformazione, una depurazione petrarchesca che non ha nulla da invidiare a quella puramente selettiva. Da questo plurilinguismo, sì, ma petrarchesco, nascerà quasi tutto l'Ottocento e il Novecento italiano (Pascoli, Cecchi, la «Ronda»). L'allargamento non linguistico, ma verbale; la squisitezza; il privilegio del poeta che, per sua profonda capacità di malinconia, vive il presente come un angoscioso-lieto passato.

(Prima di Leopardi – uomo moderno, non più in nessun modo regionale – le Marche e l'Umbria hanno la funzione di essere, come nei canti popolari, una Toscana rozza e ispirata: di essere le «Origini», da san Francesco e Jacopone, in una unità linguistica, che poi, dato Dante, si è disfatta: e rimane quindi l'unico possibile oggetto di celebrazione nel suo millenario.)

ROMA

Cose splendide – sul piano di questa antologia che arriva fino alle soglie della registrazione –, verbali di processi o scritte murali... Ma sul piano dell'altra antologia – di cui questa potrebbe essere magmatica e curiosa matrice? Quasi nulla. Il nulla. Uno solo, il Belli.

L'area papale par peggio di quella bizantino-borbonica, per i prodotti dell'intelligenza letteraria.

Gli stessi documenti sono di una rozzezza da far paura. E scrivono di cose rozze, per non dir terribili. Non dimenticherò mai la paginetta sul «maledetto Antonietto» di Paolo, anzi Pavolo, Dello Mastro: «Recordo io Pavolo che nelli 1444 a dii 12 dello mese di settembre...». Una «storia burina» che va talmente al di là di ogni limite di ferocia da avere la bellezza di un prodotto di oreficeria barbarica. Non parliamo poi dell'ormai saputa a memoria *Vita di Cola*. Prodotti misteriosi, dovuti alla sovraeccitazione linguistica di parlanti fattisi come casualmente scriventi. Alla sovraeccitazione linguistica tipica di una città i cui maschi, arrestati nello sviluppo psicologico alle soglie della maturità, restano eternamente adolescenti: narcisistici, esibizionistici, a raggiungere, nella sfera del sesso e della violenza sessuale, le mete interdette ai non plebei padroni, agli osannanti porporati detentori della grana.

Anche il Belli, come si sa, è misterioso. Un diapason

che ha follemente vibrato – a quella sovraeccitazione linguistica, che, di cattolico, ha solo il senso della grandiosità barocca e il cinismo – e poi si è rotto. Fragile come ogni meccanismo. Perché il Belli è una macchina di riproduzione linguistica, che ripete sempre gli stessi movimenti (vedi i «ritardi» dell'esplosione comica finale), senza mai rischiare l'inautentico, per la bontà, si direbbe, del prodotto manipolato. Il romano parlato è effettivamente una lingua di piccoli poeti, non c'è parlante romano che non goda dell'espressione linguistica: ci voleva dunque un poeta, supremamente rifacitore, che desse a questa infinita poeticità una sistemazione conclusa e duratura.

Roma è dunque, in letteratura, un prodotto popolare: di plebe anarchica, pre-cristiana, cioè stoico-epicurea. Non si potrebbe predicare nessuna funzione borghese a questa letteratura se non una funzione crepuscolare: un benpensare fiacco e sensuale, ché altro non poteva dare il generone (D'Azeglio, e Pascarella e Trilussa e gli altri anche non dialettali).

REAME DI NAPOLI

Che dolore occuparsi delle testimonianze di questo Reame: e, insieme, che greve gioia. Più, questi testimoni, le raccontano grosse, più la loro prosa si fa grassa. «Per mio flagello mi trovo in questa stanza senza cacatoio. Piscio senza reverenza dentro una pignatta, per penuria de' pitali...» (Marino). E poi c'è sempre una abbietta, servile, sbracata invocazione alla Madonna, alla Santissima Vergine: l'unto spagnolesco e borbonico, la fifa della ruota. Feci, stracci, cadaveri e pestilenze: con questo materiale fetente il letterato umanistico costruisce prose di estrema raffinatezza (Basile): lo arriccia, lo pettina, lo scolpisce, ne fa regge stilistiche, asimmetriche, magmatiche.

È l'unico materiale a sua disposizione, i sensi non accipiscono altro: nella gloria sensuale del Sud pare che non si possa coltivare altro che questa oggettività fecale, frolla, decomposta. Il mondo è quello lì. Voglio dire l'ambiente, l'oggetto del realismo. Il letterato, umanista, ne è come assorbito: aggredito con tale violenza, che il suo umanesimo, sottoprodotto d'imitazione, non può che mettersene al servizio, riceverlo senza dominarlo, lasciandolo informe: si limita a esorcizzarlo, cioè a prenderlo con spirito mimetico, passivo, quasi adulatorio: fino a farne un oggetto estremamente letterario. Non per niente siamo nel centro del barocco.

«La distinzione delle classi non mi è mai entrata in capo» (De Sanctis). Certo: la miseria generale dà una vicinanza fisica alle classi che quasi ne abolisce la distinzione (naturalmente nel momento estetico). Così troviamo sempre il picaro e il letterato a braccetto, spalla a spalla, come due compari. Il picaro è un letterato in potenza, il letterato sa tutto del picaro: dalla sua astuzia più raffinata e ruffiana alla sua debolezza più sordida e penosa. Sono due commensali che fanno un solo pasto.

Il realismo creaturale – non c'è altro nella calda epica della miseria degli stati del Sud – non solo è, per sua natura, privo di pietà (c'è del finto pietismo, mescolato alle proteste di fede confessionale), ma anche di bonomia, di paternalismo. Il letterato non è il buon padre della sua creatura, vivente tra gli stracci: ma ne è il simpatetico interprete, il cugino mimetico. Terrori da torturati e intrepidezze da trivio, sono condivisi. Quello che conta è il brulichio, un verme di mille vermi:

Io chiamo Grazio, Ciullo e Menechiello,
E Cola, e Ciccio, e Rienzo e Pascariello...

Il dialetto non poteva non irrompere lutulento e quasi fisicamente caldo dentro questi linguaggi uniti dalla co-

stante della miseria sociale: dall'iterarsi di una identica situazione letteratura-vita in secoli di storia.

Quando non è così, o si ha il prodotto popolare o l'umanesimo allo stato puro, la retorica umanistica, asettica e ageografica, in pensi di disperata imitazione toscana (con in fondo in fondo l'umanesimo vero, il classicismo in natura).

SICILIA

Come per il Reame, vedrete che i primi testi siciliani sono annaspanti. Tutto il medioevo siciliano è alle soglie dell'inespressione (se si tolgono le origini, la grande scuola siciliana, che è la prima, come si sa, interregionale, addirittura cosmopolita, con una lingua, le cui incertezze sono di esegesi, non oggettive: una lingua composta, ma in realtà monolitica, lingua gergale, assoluta, per poesia). Tutta la Sicilia, come Regione, annaspa. Testi terribili, scritti in chissà che lingua, sfatti, slabbrati, cascanti: un soffio e dileguano, lasciando frantumi di parole fisicamente potenti.

Con l'umanesimo, e poi, meglio col barocco e col classicismo, la Sicilia rientra faticosamente nel giro italiano: la sua alloglottia va meno a tentoni, oppure si sa (Meli). La traduzione della realtà «davanti agli occhi» in letteratura, presuppone l'accademia, un atto inevitabilmente «culto». Con tanta passione, per questa «cultura» astratta, classicistica, che perfino i cantori popolari o parapolari ne sono determinati.

La lingua della letteratura regionale siciliana, anche in dialetto, è carica di citazioni dalla lingua letteraria. E questo pone sempre uno schermo tra l'atto dell'espressione e la rappresentazione. Gli scrittori locali pare si affrettino ad anticipare l'atto di mistificazione classicheggiante che un ideale lettore «centrale» pare debba

compiere nei confronti della realtà siciliana. Pastori, bestie, casolari sono già inseriti in un ordine accademico, di gusto pesante. È questa la tipica condanna della periferia meridionale, estremamente più umile, rispetto al Centro, di quella settentrionale: che aveva pure, nelle lunghe e tortuose vicende storiche, una sua vita civica articolata e spesso democratica. Qui, sotto i Re, sotto i Feudatari, sotto i Padroni, il complesso di inferiorità verso il Centro è più forte. I risultati sono sempre di barbarico barocco, ma con meno rabbia, quasi fatalisticamente.

Il naturalismo – la lingua del naturalismo – sembrava fatto apposta per questi letterati (fino a Brancati). C'era da rappresentare una vita sotto-umana, estremamente vivace (pescatori, contadini), e insieme terribile (il deperimento fisiologico e psicologico, il vecchio senso della morte): andavano mimati, questi atti e questi aspetti della vita. Fin *quasi* al dialetto: e tutta la tradizione siciliana era in questa alternativa irrisolta, in questo pasticcio semi-culto. Verga, come invenzione, non aggiunge molto a questo stato di cose. È per questo che la lingua di Verga stupisce per la sua grande naturalezza, per la sua mancanza di precedenti *italiani*. Il suo è il vecchio umanesimo, il vecchio barocco dell'alloglotta colto – molto colto –, del periferico testimoniante vita periferica: attenuato dal naturalismo borghese che assorbe l'antica umiltà verso la lingua del Centro, facendola appunto *humilis*, discorsiva, mimetica (ma con dentro, sempre, la sua grandezza letteraria).

SARDEGNA

All'ultimo, denutrito paragrafo della nostra antologia sovvertitrice, o almeno suggestiva, viene da chiedersi: ci sono delle costanti, sotto tutto questo succedersi di stu-

pendi quadri di vita reale? Qualcosa che unisca il sant'om di nome Asinario al sagrestano sardegnolo?

Ce ne saranno certo. C'è tutto quello che si vuole cercare. Ma, a me, se ne presenta ineliminabile, potente, almeno una: dal cronista medioevale di Novalesa (con l'esercito dei suoi confratelli) a tutti i *bigs* (eccetto Dante: la democrazia trecentesca garantiva una sicura dignità dell'uomo, di tutto l'uomo), ai minori, spimpanti epistole e bizzarrie inedite e rare, in osterie lombardo-venete o in bassi napoletani, giù giù fino a questi sperduti letterati sardegnoli, l'atteggiamento verso i veri protagonisti della vita vera – gli umili – è sempre lo stesso. Cangia dalla potente rassegnazione medioevale alla compassione romantica e populista dei primi decenni della rivoluzione industriale: ma è sostanzialmente un atto di degnazione e di simpatia che pone gli umili inesorabilmente a un livello umano inferiore.

Ridate un'occhiata a tutta questa magnifica serie di stampe, di miniature, di oli, di affreschi, di acquarelli: e lo vedrete sempre uguale, il plebeo, il borghese minuto: alle prese con gli scherzi e i lazzi dei compari, con le prepotenze dei ricchi, con le furie del tempo, con la fame, con le pestilenze, coi patiboli. Sempre uguale. Nel suo stato di pura vita. In un sottomondo. Oh, sì, dolce, estremamente dolce: e invidiabile, appunto perché è la vita...

Questa antologia è forse uno degli ultimi atti critici eseguiti con partecipazione, con comprensione, su un materiale letterario che va staccandosi da noi, e collocandosi tutto all'epoca dell'uomo pre-industriale, sia capitalista che marxista, perché in ambedue i casi la rivoluzione del suo stato si fa quasi totale.

Siamo – noi – una delle ultime generazioni, a capire la «natura», la «vita» e quindi la realtà umana, nella sua accezione contadina, borghese: classica.

Qui in Sardegna (ma anche in Lucania, in Calabria, nelle Puglie... se non si fosse escogitato il pur attendibile

schema del Reame) abbiamo l'esempio estremo di questa «classica» prepotenza dell'uomo sull'uomo, della classe sulla classe: di questo bonario, inalienabile, disprezzo dell'abbiente, sia pur in senso spirituale, verso il puro, povero vivo. Su esso c'è addirittura il silenzio. Ed egli s'è arrangiato da solo, in una delle più belle poesie popolari che l'Europa annoveri:

Istranzor d'Othieri
M'an cumbidad'a ppràndere
E m'ana dad'a bbìbere
I ssa tassa 'e ss'oro.
Istranzor d'Othieri.
Ja m'accattan a ttie
In traghinor de sàmbene
Si m'apperin su coro.¹

Tutto il realismo – pratico, stilistico, creatural-cronistico – della letteratura italiana da noi antologizzato, è, e non poteva che essere, aristocratico e borghese. Forse, per «contraddizìon che no 'l consente», non si può dare in una società classista. L'ipotesi di lavoro di un integrale realismo par destinata a restare ipotesi: bisognerà rassegnarsi a pensare che ogni poesia è realistica, e che poesia è, in certi casi, la vita.

¹ Forestieri di Ozieri m'hanno invitato a pranzare e m'hanno dato da bere nella tazza dell'oro. Forestieri di Ozieri. Dentro a me ti trovano in ruscelli di sangue, se mi aprono il cuore.

La Resistenza negra

La prima impressione che si ha leggendo questi poeti, è quella di una lettura leggermente antiquata: dico leggermente, perché la «data» (se datata è questa lettura) non risale a oltre una decina di anni fa.

È il sapore della Resistenza: un sapore estremamente significante, non solo per il rimpianto, non solo per l'*intermittence du coeur*, non solo per quel tanto di poeticità oggettiva che c'è in esso, non solo: perché la Resistenza negra non è finita; e pare non debba finire com'è finita qui da noi, con i clericali e De Gaulle al potere. Mentre, se per noi «Resistenza» equivale, ancora, a «speranza», la resistenza storica, quella che si è conclusa, culturalmente, una decina di anni fa, è ormai senza speranza. In Africa, è chiaro, non è avvenuta la scissione di resistenza e Resistenza. Si lotta dappertutto. L'integrazione figurale di ognuno di questi poeti negri, è questa lotta; ma questa lotta fattuale, incombente, pratica. E quindi fatalmente informe, come sempre quando l'azione è in eccesso, o, meglio, in funzione primaria.

Il carattere dominante di questa poesia è dunque la clandestinità: una clandestinità, direi, metastorica, diventata una categoria dell'essere, una forma culturale.

Se l'integrazione figurale richiesta da ogni poeta è però una lotta come lotta, una lotta indiscussa, ontologica, insostituibile, inderogabile, accadente, s'intende che l'allusività di questa poesia è insieme troppo vecchia e

troppo generica. La Resistenza – appunto perché soprattutto azione – non produce, neanche qui – come in Italia, come in Europa negli anni Quaranta – un prodotto culturalmente autonomo. Si tratta quasi sempre di un ibrido, di una contaminazione culturale. La *reale* cultura di ogni Resistenza, pare consistere in quel tanto di significativo che essa pone a integrare, direi quasi nella lettera, ogni poesia: cioè il suo stesso esserci, e, naturalmente, il suo grande futuro.

Ormai la nostra poesia non guarda più al futuro, è costretta a ripiegarsi sui suoi problemi specifici: sui rigurgiti del passato: a definirsi nella nuova situazione in cui l'azione par non debba avere più senso. Lo «sguardo al futuro», che era tipico in noi in quei famosi anni Quaranta, lo ritroviamo qui, con la stessa quasi impudica freschezza, con la stessa imprecisa ma emozionante irruenza, con la stessa meravigliosa convinzione dell'auto-sufficienza della speranza.

E anche, con le stesse caratteristiche di ingenuo e quasi passivo *pastiche* stilistico.

Anche i Negri, come noi allora, si servono di un linguaggio poetico antecedente alla Resistenza e al suo spirito, per esprimere la Resistenza e il suo spirito: per le ragioni che dicevo prima: per l'immaturità della contemplazione dovuta all'urgenza dell'azione, e per quanto di prevaricante ha la seconda sulla prima. Anche la poesia della Resistenza negra è insomma caratterizzata dal coesistere di una lingua culturalmente anteriore, stilisticamente già ben «fissata», e di una lingua neonata, ancora stilisticamente senza tradizione alcuna.

Noi ricostruiremo
Copen
Palenque
e i Tiahuanacos socialisti

Operaio bianco di Detroit peone negro dell'Alabama...

esclama, da Haiti, Jacques Roumain. Il *cursus* potrebbe essere quello, per es., nerudiano, o comunque mutuato da Neruda, dalla meccanica interiettiva surrealista. Perché è chiaro che la lingua culturale di questa Resistenza non ancora del tutto cultura autonoma, storicamente nuova, è quella del decadentismo europeo: dall'Africa, all'America del Sud, agli Stati Uniti. È un fatto che risulta chiaro anche al lettore più inesperto. Ci sono affermazioni esplicite:

Lasciami cuore folle
lasciami credere nel grido di speranza lanciato dalla
[tavolozza viva di Rivera
e dagli oceani di cicloni delle odi di Neruda;
lasciami credere che dalla disperazione maschia di Picasso
[usciranno colombe
che come nuvole voleranno nei cieli del mondo col cuore in
[Africa.

sono versi del poeta di San Tomé, *Col cuore in Africa*,
F.J. Tenreiro.

Ma un esperto potrebbe prendersi il gusto di ricercare le «fonti» decadenti per ciascuno di questi linguaggi. Risulterebbe in linea di massima che rimane escluso il simbolismo, nelle sue forme più tipiche (sintassi complessa, dilatazione semantica: insomma, gergalità ipergrammaticale e classicistica): mentre il maggiore quantitativo è di paternità surrealistica. Anche qui come per la Resistenza europea. Ed è naturale, dato che il surrealismo, pre-grammaticale, iterativo, ispirato, è l'erede più diretto del romanticismo. La poesia ininterrotta: ecco un canone stilistico per molta poesia africana. Che sulla linea romantica si innestassero meglio le possibili suggestioni, è dimostrato dal fatto che certi poeti meno colti prendono il loro linguaggio direttamente da un romanticismo generico, che se non è più quello dell'Ottocento, appartiene però all'esperienza scolastica e ritardataria

del Novecento. (Quando tuttavia non si possano proprio fare i nomi dei protoromantici: per es., Coleridge, da una parte e Whitman dall'altra, accomunati da un analogo impeto linguistico, dilatante e eccedente.) Accanto al surrealismo che è il comune denominatore linguistico – ma, intendiamoci, il surrealismo di cui già si sia impadronita la Resistenza europea, diventato pura retorica o stilistica che dir si voglia, e manomesso decisamente a esprimere altri significati, o più semplicemente messo al servizio di tali significati – accanto al surrealismo, ripeto, potremmo mettere Eliot, e Dylan Thomas, per i poeti africani in lingua inglese e, naturalmente, alcuni russi (probabilmente molto Esenin e Majakovskij): per i poeti in lingua spagnola, Guillén e Lorca, oltre ai grandi Machado, Anton e Jiménez. Queste fonti, aridamente formulate, con elementarità segnaletica, vogliono dimostrare, soprattutto, quanto ci sia comprensibile la poesia della Resistenza negra. E quanto più queste fonti in un poeta sono insieme riconoscibili e assimilate, tanto più, direi, è alto il valore, anche di novità, di quel poeta.

Come sempre è il massimo di cultura che consente il massimo di immediatezza, anche là dove ci sia già stata – nel contenuto – una trasformazione culturale che in realtà richiederebbe una trasformazione della lingua poetica. È commovente vedere come i vecchi mezzi (vecchi, idealmente, perché in realtà sono recentissimi, magari prodotti del contemporaneo neocapitalismo) si prestino a reggere, come un peso estraneo, i nuovi significati.

Anche dove questi significati siano da una parte i più romanticamente immediati (l'ingiustizia generica dell'essere negro, il vivere in una situazione umana inferiore) o i più ideologicamente elaborati (la coincidenza di quella situazione col marxismo, per es.) (ma sono i casi più rari, ancora).

Tra i primi casi, vorrei citare i bei componimenti di

G.F.D. Tchicaya U Tam'si, del Congo, di M. Thew'Adjè, della Costa d'Avorio:

Così è
 Willie Mac Gee
 uomo di colore
 padre di quattro figli
 cittadino dello Stato del Mississippi
 accusato di stupro d'una bianca
 in prigione cinque anni
 torturato
 sedia elettrica
 nell'anno di grazia
 millenovecentocinquantuno
 il martedì otto maggio
 alle sette e dieci
 sotto la presidenza
 di Harry Truman
 dell'America del Nord.
 Ricordatevi di lui.

di Albert Kayper Mensah, del Ghana (con *Il cieco che viene dal nord*), di Gwendolyn Brooks, degli Stati Uniti (con *Edificio ad alveare*), di Paul Vesey, anche lui degli Stati Uniti (*Un momento per favore*). Ma, su questa linea – di dolore aprioristico, di angoscia pura per il complesso negro – ho visto che ci sono delle poesie non semplicemente notevoli ma addirittura splendide, da mettere tra le migliori di una ideale poesia di tutto il secolo. Mi riferisco a *La morte dello zio Tom* del già citato Paul Vesey, ai versi – soprattutto allo *spiritual* già noto in Italia *Sputacchiere d'ottone* – di Langston Hughes (non resisto alla tentazione di citare la *Canzone per una ragazza scura*:

Giù nel Sud a Dixie
 (mi si spezza il cuore)
 hanno impiccato a un albero
 il mio giovane amore negro.

Giù nel Sud a Dixie
(corpo contuso appeso nell'aria)
chiesi al bianco Signore Gesù
a che servono le preghiere.

Giù nel Sud a Dixie
(mi si spezza il cuore)
l'amore è un'ombra nuda
su un nudo albero nodoso.)

alla splendida *Ti scrivo da Parigi* del martinicano Lionel Attuly, alle tre splendide poesie (*L'immigrante, ... e l'altro immigrante* e *La mia vicina*) del nigeriano Wole Soyinka.

Sulla seconda linea – quella dei nuovi contenuti orientati ideologicamente in modo non generico, diventati essi stessi oggetto esplicito di una poesia la cui lingua appartiene a un'altra, raffinata, ideologia – posso citare di meno: ma si tratta di cose fortissime: *Io non amo l'Africa* di Paul Niger (nato in Guadalupa), che è uno dei due capolavori di questa Antologia, *Svegliati! Joseph!* di Gilbert Gratiant, martinicano, *Appello della giovane Africa* del nigeriano Dennis Osadebay, e infine l'altro capolavoro, *Istantanee del Sud Cotoniero* dell'americano Frank Marshall Davis:

Voi discepoli del Progresso
di tutto ciò che Progredisce
comunisti, socialisti, democratici, repubblicani
guardate il quadro d'oggi:
non è bello a vedersi.
Intanto i barattoli della vernice traboccano
c'è nuova tela per soddisfare le richieste.
Voi direte
«Ma non sono affari miei»
oppure modellerete questa parte
in modo che il suo ritratto si adatti
al salone accecante di sole
dell'America Ideale?

Che è un grande appello, il più progressista immaginabile, all'urgenza storica dei problemi delle enormi masse dei sottoproletariati di metà del mondo: la metà del mondo, che non produce, ma consuma, che non fa storia, ma la subisce, ma che intanto è alla testa della comune lotta, in quanto resistente e armata.

Al limite più basso – e a dire il vero ben pochi ne sono in questa antologia i prodotti – la poesia della Resistenza negra presenta un tipico risvolto psicologico. Il «Negro» e la sua terra (se si tratta di poeti operanti in Africa), o il «Negro» e la sua situazione sociale (se si tratta di poeti operanti in Europa o in America), subisce una radicale trasformazione: tutto ciò che lo umilia, che fa del suo stato uno stato di inferiorità sociale, economica, razziale, si riscatta e si fa quindi ragione di palingenesi anziché di denuncia, nella sua «salute», nella tipicità di una sua inimitabile esperienza naturale.

La meccanica di questa retorica consolazione ha garantita, per noi lettori italiani, una immediata comprensione: infatti troviamo nella nostra recente letteratura degli esempi simili. Mi riferisco alla poesia meridionalistica (quella che deriva dall'esperienza di Levi, e dal primo dopoguerra: occupazione delle terre ecc.): la quale poesia meridionalistica è stata, in ordine di tempo, l'ultimo capitolo della nostra poesia della Resistenza. Anche qui le «disgrazie» del Sud, vengono enunciate in un tono autoconsolatorio, quasi che chi le vive potesse trovare in esse un'esperienza di per sé palingenetica. Quindi: esaltazione del colore, della natura meridionale, ecc., in chiave sia pure accorata e recriminatoria. Qualche esempio di amore, dunque, nazionalistico, mistico, narcisistico, o chiamatelo come volete: «Scriverò / in lettere / di fuoco / il tuo / nome / o Africa!» (*Corona per l'Africa* del poeta della Costa d'Avorio, Bernard B. Dadié, clausola di *raptus* tipicamente enfatico); o, con analogo *raptus* per l'infanzia particolaristica, questi versi dal Ghana di G. Adali-

Mortty: «Quand'ero molto piccolo, / e Joe e Fred giganti di sei anni, / mio padre, loro ed io mescolammo terra / al concime del cortile. / E lì piantammo cocchi / chiamandoli coi nomi di noi fratelli. / ... Simili agli orecchini delle mie sorelle / vennero i teneri fiori d'oro...» ecc., senza mai uscire fuori dall'auto-incanto della memoria. In altri casi – il cubano Nicolás Guillén – è un difetto fisico del Negro (difetto, si capisce, rispetto al canone estetico europeo), i suoi «labbroni», che viene coatto a ragione di vanto – sia pur sempre patetico – in quanto insostituibile dato della propria natura, reso in qualche modo epico dall'ingiustizia patita da quella particolare natura. Si capisce, che di tale natura, ci sono delle «laudi» ancora più ingenuie. Vedete i versi del guadalupano Guy Tirolien:

... i ritmi sordi
il battere delle mani
le lente melopee
di cui s'inebriano laggiù nella terra di Guinea
le nostre sorelle
negre e nude
e fanno sorgere in me
questa sera
i negri crepuscoli pieni di sensuale emozione
perché
l'anima della patria negra dove dormono gli antenati
vive e parla

o questi del martinicano Georges Desportes:

Abbiamo abbandonato le orde, i mobili,
ci siamo spogliati dei nostri vestiti europei
da magnifici bruti e barbari quali siamo;
e abbiamo danzato nudi
nudi intorno alle alte fiamme...

È l'alternativa della vitalità. C'è sempre, nella cultura precedente di un popolo, quella che la storia ha superato, questa riserva di vitalità, che, nel poeta, comunque viven-

te nella storia, non può non diventare retorica. I negri nudi che ballano intorno al fuoco sono come sottoproletari rovigotti intorno al fiasco del vino o cafoni meridionali che suonano la ghitarra: puri oggetti di retorica (quando siano portati al livello «culto», naturalmente, e non capiti e mimati stilisticamente fin dentro il loro essere...).

Così i poeti negri più intelligenti – anche quando non giungano al livello ideologico dei migliori – respingono l'accettazione poetica di tale vitalità: anzi, ne sono delusi. Esplicita, la delusione è in una bella poesia di Davidson Nicol, della Sierra Leone, un africano che non conosceva l'Africa, c'è andato, e l'ha vista:

Africa, soltanto un nome eri una volta per me,
ma ora mi stai davanti, oscura sfida verde...

E la vede bene, con occhi aperti di poeta, il Nicol:

Ma ora tu mi stai davanti, passiva e reale,
con la tua verde sfida che non risponde:
tutto qui ciò che sei?

Questa lunga irregolare strada rossa questa casuale
d'accalcati ammassi di quattro mura di fango [successione
e spioventi tetti di paglia,
talvolta nobilitate da una mano sottile
di gesso bianco, e coperti di zinco ondulado,
opaco e argenteo.

Questi volti pazienti su corpi tribolati dalle stagioni,
curvi sotto il greve carico del mercato.

Il ciclista passa sbandando
sul lato sbagliato della strada,
incerto ancora di questa nuova emancipazione.

Galline starnazzanti, gravide capre
goffe e torpide attraversano pavide la strada
lungo il parabrezza della mia quattro cilindri.

Un camion sovraccarico mi sorpassa all'impazzata,
pieno di merci e passeggeri, con l'autista affacciato
nel gran polverone a pilotare il suo
traballante, ossesso veicolo...

che è uno dei pezzi più poeticamente oggettivi dell'antologia. Chi è stato in Africa è da visioni pur semplici come questa che riporta il «mal d'Africa»: da questa fisicità «passiva e reale», da questa «verde sfida che non risponde». Ma un europeo può esserne incantato, con la sua estetica gratuità di straniero. Non un negro. Un negro non può che esserne deluso: «E così sono andato, pieno di speranza... tutto qui ciò che sei?»; o non può che averne un distaccato rimpianto:

Soltanto chi dentro di te conosce il suo circoscritto campicello e lo lavora con aratro tenace,
può alzare gli occhi dal raccolto
all'ampio fondo azzurro della coppa smaltata dal cielo,
che ti copre, e dire «Questa è la mia Africa», intendendo
«Io sono contento e felice. Io sono soddisfatto, dentro,
fuori e d'intorno. Io ho conquistato il poco
che le mie mani, il mio cuore, la mia pelle e l'anima
che cammina nella mia ombra, avevano bramato».
Io so ora che questo tu sei, Africa,
felicità, contentezza e appagamento,
e un uccello che canta su un albero di mango.

Per un negro come il Nicol, di origine negra ma di cultura europea, l'Africa è quello che è per tutti noi:

... Tu non sei un paese,
Africa, tu sei un concetto...

Ma che concetto sia l'Africa, il Nicol non lo dice: non lo dice bene neanche l'altro deluso di questa antologia, Paul Niger (*Io non amo l'Africa*), e forse solo Frank Marshall Davis ne ha un'idea: il concetto «Africa» è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale. E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se si identifica l'Africa con l'intero mondo di Bandung, l'Afroasia, che, diciamocelo chiaramente, comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte

della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente. Non dimentichiamo che a Torino ci sono delle scritte sui muri che dicono «Via i Terroni = Arabi»... In tal senso il concetto «Africa» comprende il mondo del sottoproletariato «consumatore» rispetto al capitalismo produttore: il mondo del sottogoverno, della sotto-cultura, della civiltà pre-industriale sfruttata dalla civiltà industriale. È l'inquietudine «angosciosa», mista alle vertigini inebbrianti della vitalità, di questo mondo escluso, che i poeti negri di questa antologia esprimono; l'inquietudine angosciosa non esorcizzata ancora che da una confusa speranza o dall'allusione a una lotta armata in atto. Perché – e questo è il dato più importante dell'intera questione – questa lotta c'è: e se l'obiettivo immediato di essa è l'indipendenza, l'obiettivo vero è la «giustizia sociale»: connubio tipico di ogni Resistenza, come era stato tipico nei risorgimenti ottocenteschi il connubio indipendenza-liberalismo. È fortemente sintomatico che a lottare per la giustizia sociale siano i popoli più lontani dalla civiltà industriale che si possano immaginare: dei sottoproletariati addirittura preistorici rispetto a tale civiltà. Questo mi sembra il fenomeno più significativo del nostro momento storico. E, si badi bene, se il consumo dell'ideologia si va placando nella nostra area neocapitalistica (o desistenza o rigidità: ecco i corni dell'alternativa, per definizione anti-ideologici, del lavoratore europeo o americano), presso i popoli pre-industriali, puramente consumatori, c'è invece una sete violenta di ideologia. L'appoggio alla loro lotta **non** deve essere solo sentimentale o tattico: un momento «fiancheggiatore» della generale lotta politica: deve essere, ora, io credo, il momento centrale di tale lotta. Ascoltiamo il grido del negro statunitense Frank Marshall Davis, riascoltiamolo:

Voi discepoli del Progresso
di tutto ciò che Progredisce

comunisti, socialisti, democratici, repubblicani
guardate il quadro d'oggi:
non è bello a vedersi.
Intanto i barattoli della vernice traboccano
c'è nuova tela per soddisfare le richieste.
Voi direte
«Ma non sono affari miei»
oppure modellerete questa parte
in modo che il suo ritratto si adatti
al salone accecante di sole
dell'America Ideale?

[Rodolfo Sonego]

Tornando dalla patria della semeiotica Sonego ha portato degli appunti in cui il linguaggio, anziché essere costituito da segni linguistici è costituito *tout court* da segni. Quindi: la linea del contorno e del tratteggio è quella della calligrafia o del grafico come sintomo di una emozione, chiaramente patologica (alcuni ghirigori del tutto mentali, del tutto espressionistici, formano la trama interna di questi appunti); e poi il colore è steso anche esso, per quel poco che è steso, come un fatto puramente ideologico, ed era naturale quindi che avesse i caratteri della «trovata» (mi riferisco specialmente alle gocce di tempera lasciate cadere come perline, a riprodurre «meccanicamente» le calotte laccate viste dall'alto, dei depositi di benzina, dei magazzini eccetera; infine la composizione del disegno, è anch'essa, del tutto «mentalizzata», in una forzatura della realtà, che la rende espressiva in un solo senso secondo l'emozione deliberatamente deforme dell'Autore): sicché un paesaggio non è mai lasciato al caso, ma è visto solo nei suoi elementi importanti, che divengono «centrali» anche compositivamente, obbligando quindi l'Autore a una ossessionata simmetria di vignettista, di tipografo, o di topografo.

Attraverso questa sua comunicazione formata da ideografie che stanno fra il linguaggio letterario e il disegno meccanico, Sonego doveva per forza preventivare una «riduzione» delle cose viste, omologarle a un'idea

centrale estremamente limitativa (e, appunto per questo estremamente allusiva). Dopo i grandi referti americani, che hanno attraversato l'Oceano in tutte le forme possibili, quest'ultimissimo di Sonego ha l'aria di ridimensionare tutto, secondo un'idea macro-micro-scopica un po' folle, con dentro il neorealismo disperatamente ottico (e un po' sacrilego nella sua totale disponibilità), qualche accento di surrealismo «matematico», e infine, quale, secondo me, maggior titolo di merito, i fumetti, quelli per bambini, gli allucinanti paesaggi di Arcibaldo e Petronilla, ridotti alle molecole, ridipinti di fresco, ricoperti come da pustole dai cartelli e dalle sigle (forse, negli anni Venti e Trenta, meno gloriosamente fitti e folgoranti). Questi «oggetti ideografici» di Sonego, prodotti con allucinata diligenza, con accanita fedeltà alla propria libertà di scopritore non autorizzato da nulla se non dalla sua necessità interna, dal suo fluente stato di produttore di «primi sguardi», è quanto di meglio mi sia capitato di vedere nell'orizzonte pittorico un po' limitato delle mie frequentazioni, da vari anni a questa parte.

Il teatro in Italia

Non vado quasi mai a teatro: gli spettacoli a cui ho assistito in questi ultimi anni si possono contare sulle dita. Una specie di profonda, radicata avversione me ne tiene lontano. E del resto non sono il solo: perché, in Italia, il teatro è, per così dire, «senza richiesta»: vive per volontà propria, sussiste per auto-elezione, cerca di imporsi e di inserirsi nella vita nazionale, dibattendosi in una eterna crisi, di cui lui, il teatro, pare non avere individuato le ragioni.

Per una casuale eccezione, proprio in queste ultime settimane, sono andato a teatro, invece, tre volte, trascinato dalle circostanze o dalle necessità.

In ordine di tempo: il primo spettacolo a cui ho assistito in questa stagione è *Le morbinose* di Goldoni (che, per il lettore polacco che non lo conoscesse, è il più grande commediografo classico italiano). *Le morbinose* sono un'opera minore del Goldoni, riscoperta, con gusto squisito, dalla «Compagnia dei Giovani» (Romolo Valli, Giorgio De Lullo, Rossella Falk, e Anna Maria Guarnieri), che l'ha allestita. Il gusto scenografico della commedia mi è parso stupendo: ogni atto si apriva con una specie di *tableau vivant*: ma il quadro «mimato» era poi un Tiepolo – dai colori freddi e cerei o qualche minore del Settecento veneziano, in una specie di *pastiche* squisitissimo. Gli attori si muovevano, poi, come «personaggi di un quadro»: cercavano cioè, che il gesto e la

parola si attenessero sempre al rigore mortuario della ricostruzione pittorica del calco raffinato. Sicché più che personaggi erano spettri, figure dipinte semoventi e le loro ragioni, i loro sentimenti erano fissati in una specie di magica sclerosi. Il copione goldoniano – eccettuato il secondo tempo, così splendidamente irregolare, fantastico, sconclusionato – era poco più che un brogliaccio: l'operazione di interpretazione e di regia dei «Giovani», non era dunque del tutto gratuita, se esercitata su un testo monco e frettoloso, sfuggito finora alla critica. Ma una certa gratuità era senz'altro reperibile, e in buona dose. Il realismo dialettale e quotidiano del Goldoni era stato preso a pretesto per una ricostruzione estremamente eletta e raffinata. La popolarità dello stile *humilis* del nostro unico grande classico del teatro, era stata ridotta a squisitezza per *élite*. Circolava perciò nello spettacolo un'aria come mortuaria, come per una specie di aristocratico dissanguamento.

Il secondo spettacolo a cui ho assistito, è stato *Il sindaco del rione Sanità*, scritto, diretto e interpretato da Eduardo De Filippo. Premesso subito, per il lettore polacco, che si tratta di un testo in dialetto napoletano, non esiterei a definire questa commedia, almeno per tre quarti, un piccolo capolavoro. Vi ho assistito come incantato. Non c'era un gesto, una parola, uno sguardo che fosse in più, che stonasse: nei suoi limiti ristretti, tutto era di un assoluto rigore. Le parole, i modi di dire, le intonazioni del dialetto napoletano, non avevano nulla di colorito, di paesano, di folcloristico, mai. Erano quasi di uno spento grigiore, di una immota tetraggine. Il dramma era passato attraverso un filtro linguistico così rigoroso da depurarlo del tutto, da renderlo materia pura, e, essa sì, preziosa. E pensare che la storia del vecchio fuori legge napoletano, assassino a diciott'anni, emigrato in America, tornato a Napoli ricco e potente, a fare giustizia da sé nel sottomondo della camorra napoletana.

na, presentava tutti i rischi possibili per diventare una storia sguaiaata e vernacola. De Filippo ha invece dominato stupendamente tutta questa materia, ripeto, fino a renderla quasi impalpabile e ineffabile.

Il terzo spettacolo, è stato *L'Arialdà* di Giovanni Testori. Spettacolo molto atteso, perché la censura preventiva l'aveva bloccato, e pareva non volesse saperne di farlo uscire. È uscito, con dei tagli e delle modifiche. Anche *L'Arialdà* come *Il Sindaco* è un dramma di povera gente periferica, dialettale. Ma mentre il *Sindaco* è completamente in dialetto, la lingua dell'*Arialdà* è un italiano tradotto dal dialetto e modellato su questo. Essa si svolge a Milano, ai margini della borghesia milanese, moralista e tentata dalla corruzione: è una serie di vicende, dominate da quella dell'*Arialdà* – una zitella tradita nelle sue speranze matrimoniali – tipiche di un mondo marginale, che vive ai piedi del «benessere economico» della borghesia industriale, e ne è tentato e corrotto. Testori non dà alcuna interpretazione di questo mondo: si limita a descriverlo: e, se un'interpretazione c'è, è il vecchio moralismo che, scontento di sé, si trasforma in una specie di pessimismo apocalittico: «cattolicesimo ateo» così può essere definita la condizione di Testori. La regia è stata di Luchino Visconti: grandiosa e impressionante come sempre: ma sia essa che l'interpretazione di Rina Morelli, non hanno fatto altro che sottolineare i difetti di struttura della commedia, dandogli echi da melodramma o da teatro classico, proprio là dove andava smorzata e ridotta al suo umile tono dialettale, al suo affabulare **dimesso**, sordo e sconclusionato.

Il lettore polacco avrà notato come io abbia continuamente parlato di «dialetto» e aggiungo che proprio perché si trattava di commedie in qualche modo dialettali, io mi sono deciso di andare a vederle. Ciò che mi respinge irresistibilmente lontano dal teatro è l'italiano del teatro.

Il lettore polacco avrà notato anche, come, in una gra-

duazione di valori, io darei senza il minimo dubbio il primo posto alla commedia tutta in dialetto, quella napoletana di De Filippo: molto sotto nella graduatoria le altre due: quella del Goldoni, perché tradita nel suo spirito popolare-dialettale da una interpretazione preziosa, quella del Testori, perché il dialetto tradotto è in essa pura retorica, non ideologicamente fusa con l'ambito sociale (il proletariato milanese) che di quel dialetto o italiano dialettale, è depositario.

Che cosa sono i dialetti? Mi pongo evidentemente questa domanda per il lettore polacco, che non se l'è mai posta, non esistendo i dialetti nella sua nazione... I dialetti, dunque, sono delle lingue minori, regionali, puramente strumentali (cioè usati in letteratura solo casualmente, cioè senza poter giungere quasi mai a dare una vera e propria storia letteraria): la lingua letteraria italiana è un dialetto – il toscano che si è imposto alle origini agli altri, per il peso linguistico dell'opera di Dante, Petrarca e Boccaccio: ma è rimasta lingua puramente letteraria: non burocratica, non politica, non strumentale, per lunghi secoli. Solo recentemente – da quando cioè l'Italia ha raggiunto l'unità e l'indipendenza – si è cominciata a formare una fusione tra lingua letteraria e *koinè*: ma essa è ancora *in fieri*, è ancora un coacervo babelico inutilmente normalizzata dall'alto, prima dal centralismo fascista, poi dal conformismo borghese-cattolico. Essa in realtà resiste a ogni tentativo fittizio di normalizzazione. I dialetti convivono con essa, parlati da milioni di italiani, con la più assoluta e reale naturalezza, con regole e norme che si pongono da sé, pur nelle mille varianti locali. Essi poi, vengono a contaminarsi con l'italiano: così che esiste un italiano parlato milanese, uno romano, uno napoletano, e così via per tutte le regioni.

Se la grammatica, la sintassi, il lessico sono dunque

ancora così insicure e confuse – e in definitiva ricche – figurarsi la pronuncia!

La radio e la televisione – e il teatro – hanno una loro pronuncia: ma è totalmente avulsa da qualsiasi realtà concreta italiana. Nessun contadino, nessun operaio, nessun piccolo-borghese italiano parla come si parla alla radio, alla televisione, al teatro. Se poi si vuol insegnare loro a parlare, tanti auguri! Resta il fatto che essendo l'arte oltre che una trasfigurazione della realtà, anche la sua *mimesis*, la sua riproduzione (l'arte non può mai prescindere dal concreto) – quando un attore deve parlare, non sa in che lingua parlare: la lingua normalizzata, fittizia, è totalmente disumana, cioè priva di ogni necessaria concretezza; i dialetti sono allo stato bruto, naturale, e spesso incomprensibili fuori dalla regione in cui si parlano (eccettuati due o tre, per una certa tradizione già abbastanza conosciuti).

La ragione per cui non vado a teatro è dunque l'insoddisfazione a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi. Questo è un dato di fatto. Ma poiché non vorrei sembrare troppo attaccato ai fatti: essi sono fatti per essere modificati! – devo aggiungere che molta colpa è degli attori e dei registi teatrali: che, scioccamente, non si sono nemmeno posti questi problemi elementari che io ho posto al lettore polacco.

Essi sono in genere dei «tecnici», fanno del teatro un «tecnicismo»: naturalmente estetizzante: sono, insomma, tutto sommato, dei conformisti. Perché, ripeto, è vero che una lingua parlata non c'è, perché l'italiano è parlato in mille modi diversi, ma c'è una lingua letteraria: e questa lingua letteraria, che è, alle origini e per definizione, artificiale, gergale, tecnica, potrebbe essere resa, in qualche modo, inventando un parlato altrettanto artificiale, gergale, tecnico: ma, evidentemente, staccandosi dalla tradizione estetizzante nata al principio del se-

colo, che ha dato tutti i possibili birignao e non li ha ancora esauriti.

Do un esempio: Moravia ha scritto uno splendido testo teatrale, la *Beatrice Cenci*: la lingua era un italiano letterario, ma fortemente venato di italiano strumentale, come usa Moravia, secondo un'abitudine mentale di fondo francese che gli è tipica: un italiano ragionato, preciso, netto, senza sbavature, rigoroso. Ebbene, nessuna compagnia teatrale importante ha rappresentato questo testo: perché lo trovava poco teatrale. La sua lingua, in poche parole, non si prestava ai birignao, al cascame dannunziano a cui sono ancora sostanzialmente attaccati anche i nostri uomini di teatro più arditi.

Al di fuori così delle grandi eccezioni dialettali (De Filippo), o delle piccole o infime tradizioni estrose o squisite (Franca Valeri, e, adesso, Laura Betti), non vedo futuro per il teatro italiano: non vedo richiesta, non vedo destinatari.

Bernardo Bertolucci

Quando io dico che Bernardo Bertolucci ha giusto vent'anni ed è figlio del poeta Attilio, ho già esaurito, credo, tutta la parte biografica, e insieme ho compiuto il primo e più importante atto critico. Qualche altro particolare: ha cominciato a scrivere versi quattro o cinque anni fa, appena adolescente, e Bassani gliene ha pubblicato subito alcuni deliziosi su «Botteghe Oscure». Scrive poco, non è grafomane (come lo sono i principianti), e lo si vede, che scrive proprio al momento giusto, e i momenti giusti sono pochi. Ha una forte passione per il cinema, verso cui probabilmente si indirizzerà come professione (ha lavorato come aiuto nel mio film *Accattone*), tenendosi in tasca la laurea in lettere, a cui si dedica con una certa parmense pigrizia: ma il cinema rientra senza soluzione di continuità nel «gusto» poetico: le stesse poesie di suo padre, o un favoleggiato di Hemingway, possono fare da connettivo benissimo tra queste due tecniche diverse... Certo è un caso straordinario, quello di Bernardo: la sua straordinaria fedeltà al padre – lo stesso distacco, quasi fatale, nella sua dolcezza, nell'adoperare parole e versi, come per un gioco di eleganza suprema e insieme decisiva per poter vivere. E, concomitante a questa straordinaria fedeltà, atavica e sociale, al padre, la sua polemica col padre. Una certa irregolarità, è vero, presiede alla stesura di queste poesie: ma una irregolarità dominata fino alle virgole, con una

precisione millimetrica: ogni punta di violenza espressiva, ogni imbarazzante espressionismo, ogni scandalo autobiografico, ogni allusione a metriche riesumate – che ci sono, eccome, in queste poesie – si distendono con estremo agio nella loro veste linguistica, dolcemente imprigionati e incapsulati: appaiono stesi, insomma, con quella famosa mano «classica» (i giovani precoci sono per definizione assoluti, classici, almeno nel senso esteriore del termine), la mano di cui parla l'Ascoli per il Manzoni, «che sembra non avere nervi».

Il mostro e la fabbrica

Citati, sul «Giorno» ha avuto uno dei suoi (rari) momenti di opacità, scrivendo a proposito di Volponi che: «La voce che parla non ha trovato sempre il suo impasto perfetto, non ha indovinato la sua fisionomia, a metà strada fra quella di Albino Sahuggia e quella di Paolo Volponi: e così può cadere nel simbolico e nell'infantile, nel rozzo e nel ricercato».

Io penso al contrario che nessuna voce di romanziere, in questi ultimi anni, abbia trovato la propria fisionomia con tanta precisione, con tanta purezza, con tanto potere di rivelazione.

Immaginate uno di quei pittori che dipingono su vetro e che tale pittore su vetro abbia però avuto una idea straordinaria: una di quelle intuizioni tecniche così ricche, semplici, potenti, da far inebbriare di «piacere tecnico» non solo lo stesso autore, ma noi successivi coautori della sua opera.

L'idea straordinaria sarebbe questa: dipingere non su una sola, ma su due lastre di vetro, indi sovrapporle in modo che vengano a integrarsi a vicenda, per mezzo della loro trasparenza, formando un unico vetro dipinto *su due strati*.

Il modo della sovrapposizione è il più vario, come sempre quando la tecnica è libera. Potremmo divertirci a staccare le due lastre, e vedere che effetto fanno così staccate. Vedremmo allora che la loro dimidiazione è

probabilmente a sua volta autonoma: la lastra superiore è un linguaggio autonomo, quello del paranoico malato di tisi (probabilmente malato di tisi per auto-punizione), la lastra inferiore è un secondo linguaggio autonomo, quello di un poeta raffinato che potrebbe essere lo stesso Volponi (o un altro del suo gusto e della sua formazione).

Tale autonomia è probabilmente frammentaria: delle sezioni della lastra superiore sono perfettamente autosufficienti, altre magari saranno incomplete, pure e semplici allusioni o *pastiches* della lingua del perseguitato maniaco. E così si dica per la lastra inferiore, quella della lingua del poeta.

Non c'è comunque un momento in tutto il *Memoriale* in cui questi due strati non siano presenti al lettore, trasparendo uno sull'altro in maniera tale da dare le gioie tecniche della distinzione e della fusione. Nel momento stesso in cui, eccitato per questa stupenda meccanica linguistica, esclamo, con il piacere viscerale del lettore delibante: «Bello questo rifacimento di linguaggio patologico, particolaristico, clinico» son costretto a esclamare insieme: «Bello questo passo elegiaco, post-pascoliano, neosperimentale!».

Ho qui sul tavolo, dove stendo questo entusiasta referto, un mucchio di lettere dovute a memorialisti, che quotidianamente mi perseguitano, torvi grafomani, proprio, come li chiama Citati, estensori di papiri pietistici e ricattatori, dove l'anacoluto si fonde con l'iperbole e lo sbaglio di grammatica è scritto con la maiuscola. Prendiamo a caso l'attacco di una di queste lettere: «Caro compagno Pier Paolo Pasolini, io sono un altro povero Compagno abbandonato dalla società, mal visto dagli enti governativi, qualsiasi domanda che ho fatto mi è stata sempre respinta... ecc. ecc.». E ora prendiamo l'attacco del libro di Volponi: «I miei mali sono cominciati tutti alcuni mesi dopo il mio ritorno dalla prigionia in

Germania, quasi che la terra materna, dopo tanto e così crudele distacco, mi rigettasse...».

Nei due brani – così distanti fra loro, così abissalmente distanti – ci sono infinite cose comuni, di cui prevalente è l'aspetto psicologico: l'auto-commiserazione che si fa mito di se stessa; la vita malamente vissuta che si fa enfatica coscienza della propria irripetibilità; l'idea insomma di essere perseguitati, sfortunati, infelici, sì, ma di essere insieme al centro dell'attenzione del mondo. Tale forma psicotica di narcisismo dà quindi, intorno, al mondo reale, tonalità kafkiane: una ostilità surreale: gli «enti governativi che respingono qualsiasi domanda» nel mio corrispondente, «la terra materna che rigetta» in Volponi. Dal punto di vista stilistico la principale determinazione di tale psicologia follemente, pietosamente narcisistica è la dilatazione ingenua dei significati, una enfattizzazione quale tributo pagato dal rozzo, dall'ignorante, alla cultura superiore, i cui misteri linguistici egli cerca di carpire come un ladro, cercando quindi di farsi perdonare tale furto con uno spreco dei termini più retorici, più cari secondo lui alla classe dominante in possesso della lingua alta, colta, poetica o burocratica che sia.

Guardate l'espressione «enti governativi» nel mio corrispondente, e la «terra materna» in Volponi.

Ne nasce una «vaghezza», una ricchezza impreveduta di parole il cui uso impreciso e timido (e la cui significazione kafkiana) sono di per sé, proprio come materiale bruto, poetiche.

La **grande** intuizione di Volponi è stata quella di usare questa poeticità naturale del grafomane appartenente alla classe inferiore che usa una lingua non sua, appresa in libri letti in ospedale o in prigione: e di aver sovrapposto – ripeto, lucidamente, festosamente, straordinariamente sovrapposto – a questa poeticità la sua poeticità personale – anch'essa a suo modo naturale – di

poeta colto che ha letto i migliori poeti del Novecento fino a Bertolucci e dopo.

Perché voi avrete sentito in queste due frasi sopra citate – l'attacco della lettera del mio questuante e l'attacco del libro di Volponi – un'ondata di simpatia: la simpatia del popolo, dell'uomo del popolo. Sicché quel tanto di odioso che c'è dietro a ogni psicologia degenerata e marcescente, dietro ogni mitizzazione malata di sé, ha poi, come base, una fondamentale salute, che le toglie ogni particolarismo, clinico o sociale che sia, e le dà oggettivamente la possibilità della poetizzazione, ossia della universalità.

La grande intuizione linguistica di Volponi coinvolge una altrettanto grande intuizione strutturale e ideologica (o viceversa, è lo stesso). L'oggetto del suo libro è una fabbrica del Nord neocapitalistico: e quindi l'alienazione. Fatto noiosissimo, una specie di araba fenice, che, come aveva dimostrato anche un numero del «Menabò» a cura di Calvino e Vittorini dedicato a «letteratura e industria», pareva assolutamente improduttivo: impossibilitato alla poetizzazione.

Guai a parlare dell'alienazione entro l'ambito dell'alienazione. È chiaro che qui, più che mai, bisogna parlar d'altro. Parlare dell'alienazione non è mica come vorrebbero far credere a Milano o a Torino un dovere morale più rigoroso che quello di parlare di qualsiasi altra cosa che riguardi tutti noi cittadini! Volponi ha escluso subito qualsiasi possibilità di noia nell'aggredire tale argomento: *intanto*. Infatti, quel suo sovrapporre poesia su poesia – sulle due famose lastre giustapposte e complementari – gli dà modo prima di tutto di scherzare un po' sulla poesia. Un filo di umorismo scorre per tutte le pagine di questo ossessionato, dolce grafomane semi-colto: e ha continue piccole esplosioni, che sono piccoli nodi poetici, invenzioncelle linguistiche piene della vitalità che ha la poesia quando scorre per il verso giusto. Guardate per

esempio tutti i nomi e i cognomi dei personaggi, le loro *gags* personali: umorismo, dunque, come scoppiare di salute poetica, di euforia linguistica di chi possiede una chiave infallibile e domina totalmente la propria materia linguistica.

Ma, a parte questa grazia poetica, il tema dell'alienazione acquista una evidenza e una chiarezza mai viste finora nella nostra letteratura, e nella nostra cultura, proprio perché essa è narrata su due strati, e la cassa armonica ha quindi quel continuo sdoppiamento, quella continua duplicità e complicazione di significati senza la quale è impossibile angolare un fatto di per sé non letterario e non poetico, come la vita di fabbrica. L'alienazione di cui qui si parla è infatti l'alienazione di un alienato. Perciò tutto si moltiplica e, moltiplicandosi con ricchezza quasi barocca – elegiacamente barocca – si evidenzia. La noiosa vita di fabbrica di un noioso bravo operaio comunista è qui la fantastica ossessione di fabbrica di un fantastico essere già di per sé ossessionato perché: primo – nato in Francia, ad Avignone, e quindi in parte allogeno, alloglotta, anormale; secondo – reduce dalla guerra e dalla prigionia, e quindi già minato nella salute, diversificato, spostato; terzo – paranoico – ed è inutile fare commenti; quarto – sessualmente incerto tra patetiche amicizie verso i maschi «sani e normali», tra un rigorismo infantile che l'allontana dalla donna (ricordo la scena stupenda del romanzo in cui il nostro povero Saluggia si riduce a fare il *voyeur* sulla neve pedemontana, spiando una coppia sotto un ponticello); quinto – tifico, e quindi definitivamente separato, diversificato dal resto dell'umanità.

La fabbrica è, dunque, vista da questo mostro; questo mostro che è poi, come tutti i mostri, un umile uomo dal normalissimo rapporto di lavoro, poveramente uguale a tutti gli altri, creatura come le altre, preso dai problemi di tutti gli altri. Sicché su questa fondamentale ugua-

glianza, che direi antropologica, si fonda la liceità del suo particolarismo clinico e quindi il suo modo abnorme di guardare la fabbrica.

Il Volponi poeta che domina sociologicamente, psicologicamente, linguisticamente questo suo povero Albino, si è scatenato con avidità insaziabile in tutte le direzioni in cui si spinge l'anormalità del suo personaggio. Talvolta accumula particolari esistenziali tipici a una delle tante ambiguità vitali di Albino (Albino paranoico, Albino soldato, Albino omosessuale inconscio, Albino grafomane, Albino facitore di versi, Albino figlio, Albino operaio, ecc. ecc.), fino a raggiungere talvolta il *trop-plein*: ma si tratta piuttosto di ingorghi di quella pienezza, di quella ricchezza e di quella euforia linguistica che dicevo in principio. E d'altra parte la chiarezza è assicurata dalla natura fondamentale elegiaca di questo scrittore.

Ora è questa fondamentale elegia del cuore di Volponi che è al centro della questione. Vediamo un po': è, intanto, questa elegia quasi aprioristicamente poetica che impedisce, a Volponi, di far sì che l'umore nero, kafkiano, swiftiano si scateni, creando un urto violentissimo tra il tistico pazzo grafomane e la vita sociale della fabbrica. Urto che avrebbe sconvolto ogni rapporto, trasponendo tutto sul piano della pura deformazione umoristica, con fondo di ferocia, di odio teologico (ecco un altro modo di parlare dell'alienazione). Inoltre: è l'animo elegiaco di Volponi che gli impedisce il gioco pericoloso della *mimesis*, il gioco dal pericolo mortale, per cui l'autore sopravvive soltanto come creatore di stile, tutto il resto di lui muore nel personaggio, si appiattisce al livello linguistico del personaggio, entrandogli nel corpo come un cancro espressivo. Ecco la ragione delle *due lastre sovrapposte*, di cui parlavo: e non l'imitazione, il totale *pastiche* linguistico. La lingua del monologo interiore, sia pure memorializzante, del Saluggia è sempre anche e

contemporaneamente la lingua poetica del Volponi: un caso più unico che raro di convivenza linguistica, una enorme licenza poetica, per cui la lingua del personaggio è fatta coincidere con gli elementi analoghi della lingua del poeta, quasi con atto gratuito, e lepidamente fantastico. Infine: è l'animo elegiaco di Volponi che determina il destino ideale del personaggio, in senso totalmente, funereamente pessimistico. Perché le persone dolci sono quelle che più temono la morte, e Volponi è una di quelle. Albino Saluggia è idealmente combattuto tra due poli opposti: la fabbrica e il lago sulle cui rive egli vive con la madre, in una piccola casa. La fabbrica e il lago finiscono, insensibilmente, col diventare due simboli, due costellazioni. Quando alla fine del libro, per quell'impeto di forza popolare (che come dicevo in principio, sta sotto a tutte le follie torve e ripugnanti, talvolta, del povero eroe) Albino Saluggia si mette dalla parte degli scioperanti contro i poliziotti, questo non è che un attimo: poi egli ritorna subito al silenzio del lago, dove è solo, e nessuno gli può dare aiuto. Fine elegiaca di una tematica che attraverso mille ramificazioni, mille rifiuti, è una tematica marxista. Ci sarebbe da seguire pagina per pagina quel filo di simpatia popolare che unisce una all'altra le dissipazioni sfrenate, ridicole e ampliate di questo operaio dell'Olivetti: e Volponi non fa uno sbaglio, in questo. Anche qui egli domina perfettamente la materia psicologica con la solita pulitissima grazia linguistica. È solo alla fine che cede a se stesso, e piega la materia al suo volere, al suo istinto. La vita di relazione è una cosa che può evolversi, che può avere speranze e azioni. Ma la vita interiore? L'intimità atroce in cui l'alienazione ha le sue concretezze esistenziali, le sue cancrene? Lì no, lì nessuno «può dare aiuto». Ha ragione o torto il marxista elegiaco Volponi?

[Prefazione a C. Villa, *Il privilegio di essere vivi*]

Prima *captatio* del lettore ormai disattento: Villa si accorge che la casalinga Maria, che ha sfaccendato tutto il giorno,

... dopo
la mezzanotte di nascosto
se ne va a letto impensierita.

che le ballerine che si vestono dopo gli esercizi, sono
disposte a commuovermi senza interruzione
con la gamba color birra

che le signore eleganti «con tute indosso tessute d'argento, in smisurate auto a campana», avanzano
con la lucente destrezza dei loro capelli
centomila uno ad uno annodati

che per la strada

Dopo una sosta al capannone
c'era una scritta RIFORNIMENTO in rosa...

ecc.: Villa insomma è dei nostri. L'occhio di poeta – subito riconoscibile tra i facitori di versi di una stessa generazione, con affinità elettive – è acuto sì, ma ingenuo. Vede i particolari «ingenui» della realtà. Rivela la ingenuità o lo smarrimento, che c'è dentro quell'occhio: anche se la faccia si raggrinzisce, ammicca, si fa cattiva, ironica indifferente, bara. Quell'occhio... È un occhio «fondamentalmente» figurativo.

Poi, la sintassi e il metro di Villa hanno ambizioni di astrattismo.

Viene fuori uno di quei quadri in cui, in mezzo agli scoppi di colore e alle geometrie, riconosci il vecchio, il caro, il rassicurante volto delle cose. Per i pittori così, credo si usi, dai critici d'arte, il termine neonaturalismo (vedi Francesco Arcangeli, e, *passim*, la scuola toscano-emiliana di Longhi).

Villa è un poeta neonaturalista? L'ho detto. Ma lo strano è che poi questa compenetrazione di figurativo ingenuo (e edonistico, quasi, qua e là, bertolucciana-mente) e di astratto voluto, finisce col dare impasti impressionistici, che pesano greveolenti, per fortuna, nel disossato schema delle geometrie semplificanti, pregrammaticali.

Se dunque esiste nelle singole poesie, nei loro lacerti, una continua possibile intercambiabilità, come per ogni composizione astratta che si rispetti (come per i gridi dei bambini, i *clacksons*), c'è insieme, in esse, un fondiglio di psicologismo, fatto di umori e cattive digestioni, emicranie e letture idealmente socratiche: e c'è il rigurgito di scontentezza sociale, proprio socialista. C'è stata forse una lettura di quello splendido libro che è la *Cantica* di Leonetti?

Comunque, astrattismo e psicologia figurativa, pregrammaticalità e malumore sociale, danno dei risultati espressivi espressionistici: conditi a dovere, ben sgorbiati: con classe.

Villa fa un po' il poeta scherzoso, alla Erba, alla Risi, alla Fratini, **ma** invece è serio, complicato, angosciato e serio.

Un altro caso, ancora, di inquietudine linguisticamente abrasiva, stravolgente.

Mia cara Elsa,

la tua follia è proprio bella. Dove li hai scritti questi versi? Com'eri? Chi c'era intorno a te? Che giorni erano? Hai metaforizzato – questo è sicuro – con tale violenza, che sei fuoruscita dalle categorie logiche totalmente, ti sei collocata in un sistema del tutto tuo di immagini: una tua scala musicale, folle entro cui ti sei messa a soggiacere come in una teca, in una costellazione. E io, leggendo questi tuoi versi, ho provato l'umiltà di chi è fuori dal «particolare sistema dei segni» e ne constata la stabilità follemente fissata. Tu dentro, io, noi, fuori. C'è in troppo, la caratteristica fenomenologia della poesia. Raramente poesia ha obbedito ai propri canoni con tanta quasi preordinata e delirante certezza. Guarda per esempio tutta la faccenda della mammella. Data una metafora – la mammella mozzata – questa crea a sua volta, per partenogenesi, come per meccanico deliquio, una serie di metafore figliate, seriori. Così, per una dozzina di volte, siamo di fronte a quel tuo fatto privato e poi tanto crudamente, misteriosamente metaforizzato, della mammella. Naturalmente le due coordinate esterne di tale crudissima metaforicità destoricizzante sono ermetismo orfico e la sua risoluzione per equivalenza, il barocco (magari quello mistico tradotto dall'inglese o dallo spagnolo di Ungaretti). E non ti nascondo che le prime battute possono dare l'impressione di una certa

ambiguità letteraria, dal fiorentino «in cieco gesto d'amuleto» allo spagnolesco «cavalli neri dell'incubo», ma poi tale ambiguità viene utilizzata nel deliquio, negli ingranaggi stretti del sistema. E parti in quel «recitativo narrante» calma calma, come se tu parlassi di cose quasi ovvie, riconoscibili, ben sperimentate dalla comune esperienza: mentre invece navighi verso i regni del più esaltato e celestiale manierismo (quei tuoi strani classicismi potrebbe illustrarteli il Pontormo coi suoi verdini, i suoi rossi micidiali). Ti rendi conto che quella tua Elsa, pontormiana amazzone, conta a lune il tempo come i selvaggi, mentre contemporaneamente assiste al lancio dei missili sulla luna? Delirando nella follia ovvia e misteriosa della mammella attraverso l'uso (lo sai che è quello collaudato dal *Consalvo*?) del tempo imperfetto hai evocato i tre sposi rapiti coll'inderogabile fermezza dei verbi indicativi e affermativi (andavo, pensavo, mi dicevo). Mentre, a quel livello metastorico, tutto illuminato, nulla esiste, in realtà, se non le immagini dell'allucinazione. Così i tre sposi sono dipinti quasi coi loro connotati e i loro dati anagrafici: ma con tale metaforicità da *trobar clus* che nessuno oserebbe farne i nomi. La fiducia infantile della bambina saggiamente compitante, della memorialista ossessionata, della poetessa in *trance*, abolisce la storia: quello che conta è l'iterazione, la ripetizione delle formule, la meticolosità senza respiro, la complessa circolarità dell'anafora che ricostruisce il tempo in una scala linguistica speciale atta a persuadere un lettore stregato, fantasma d'oro, manieristicamente allungato, devoto docile ai voleri del tuo prepotente monologare poetico.

tuo Pier Paolo Pasolini

[Prefazione a L. Muccini, *Uomini*]

Leda Muccini è, in questi racconti, una vera scrittrice. Faccio un'affermazione così impegnativa a tutte lettere, perché ne sono sicuro. È vero che è una scrittrice che «scrive come parla». Ma beati coloro che parlano come scrivono! Ho potuto constatarlo da me, *con le mie orecchie*. Erano almeno due mesi che avevo letto la *Gigliola* e che avevo promesso alla Muccini di scriverle questa testimonianza, e due mesi che rimandavo, perso nei miei impegni, con l'egoismo del collega che non ricorda le pene (assurde del resto, assurdamente giovanili) dei primi passi della carriera: non sono, io, abbastanza anziano perché questo sia un ricordo di gioventù! E la Muccini soffriva, naturalmente, del mio ritardo, della mia tirannica inadempienza. È venuta da me, finalmente, un po' sconvolta, e, con le parole di chi «parla come scrive», mi ha detto di quelle sue pene: della sua ansia di sapere che cosa pensassi dei suoi racconti, di cui le avevo solo detto che erano «belli». E poi il testo poetico allo stato orale: erano molte notti che, nell'attesa, sognava... di portarmi in braccio, come fanno, coi loro infanti le donne romagnole, che ogni tanto li posano sul tavolo, mentre sfaccendano in cucina, sul tavolo perché è all'altezza del braccio, e poi lo riprendono, stringendolo e cullandolo per farlo star buono. Questo sogno di me non-fante, ineffato, e un po' ineffabile nella mia sfera gerarchica di prefatore, era indubbiamente un pezzo «orale», ma già

pronto (anche con gli anacoluti, e gli sbagli di punteggiatura) per essere «scritto».

La *Gigliola*, scritto in questo modo, su un precedente racconto orale di ricordi di infanzia, adolescenza e giovinezza in Romagna, ai tempi della guerra, è, non esito a dire, e come si dice, un piccolo capolavoro. Non ho mai letto un Verga ripreso con tanta purezza, e con risultati così poco letterari, senza nessun cattivo sentore di laboratorio. La naturalezza della naturalezza verghiana, dopo tanti decenni di ricerche, tanto verismo, tanto neorealismo, tanto neonaturalismo: lei, scrive il monologo interiore con un'intonazione perfetta, senza nessuna indecisione e nessun residuo. È infatti lo stesso personaggio che parla: il «je» o il «lei», che talvolta stingono l'uno nell'altro, sono la Muccini medesima. Ossia: la monologazione è fatta attraverso il personaggio che è lei stessa, senza che per questo il racconto abbia mai l'aria di un ricordo, di una memoria, di un'autobiografia. Mai. Sì, è vero che spesso si pensa al ricordo personale, applicato alla persona stessa della scrittrice: ma è una curiosità di lettore, una illazione troppo facile, e non autorizzata mai dallo stile.

Questo lungo discorso, libero, indiretto, che ricostruisce, mimeticamente, la lingua di un personaggio che è l'autrice stessa in quanto parlante, non ha poi nulla di naturalistico o di divertito. Mai. È sempre di una innocenza e di una convinzione che, per definizione, non possono tradirsi. E, infine, non è nemmeno senza soluzione di continuità, una *mimesis* infinita che si esaurisca soltanto nel lacerto magmatico, ne *la tranche de vie*. Mai. Il discorso libero indiretto, pur conservando, pagina per pagina, un *cursus* che è tipico del magma linguistico del rievocante, della «chiacchiera senza fine», senza possibilità che i nessi si esauriscano mai (perché infinita è la memoria), si dispone in conclusione in un ordine che vorrei proprio definire musicale. Il racconto

va, per sue sinuose strade, per suoi nessi intermittenti, verso una naturale forma di esaurimento: scende per chine, risale per erte, fino a sfociare con tutta semplicità alla sua conclusione (le ultime righe hanno il nitore della clausola). Come certi componimenti popolari, esso si spiega ontologicamente: il raccontare si spiega nel raccontare. Ma anche questa durata informe, ha una sua forma: la sua capacità esaustiva, quasi di una musica che porti a compimento se stessa, per leggi insite nel suo sistema, per cui ardere equivale a consumare. Alle ultime battute della *Gigliola* (che è forse il racconto più tipico e alto del libro) tutto è arso e consumato. Ma è da notare che gli episodi di cui un racconto come questo non può non articolarsi, nel giro ordinato del referto, epicizzante proprio perché parlato, sono a loro volta brani dalla necessità interna: cioè informi sì, come si deve, com'è in ogni mimesi naturalistica che si rispetti, ma nel tempo stesso musicalmente conclusi, e spesso con dissolvenze addirittura raffinate su paesaggi che paiono del miglior Pascoli, tradotti un po' trasandatamente dal greco, e, appunto, atticamente, semplici e brevi nella loro incolore ricchezza...

E potrei dire molto altro, su questa strada: che è la strada dell'analisi, non del biglietto accompagnatorio, con cui si suole prefazionare. Quanto di umano, di «fresco», ci sia poi in questo narrare la cui matrice si colloca in zone eccentriche rispetto i ben noti centri letterari, il lettore lo può benissimo scoprire da sé, in una lettura irruente, gaia e saggia com'è questa imposta dalla Muccini. Solo io mi preoccupavo di assicurarne, *in limine*, l'autorità di stile, la desueta ma indiscutibile patente di scrittrice.

Caro Guttuso,

dopo lo stupendo digest
per puri intelletti
dettato da Moravia (non errare humanum est!)
dopo quello stupendo intervento da Ovest
è difficile riprenderne uno da Est.

È per questo che mi viene da scriverti nei versetti delle *réclames* dei giornali – in cui si è specializzato il neo-capitalismo, per mano, magari, del tuo coetaneo Sinigalli.

Beato te che quando prendi la matita o il pennello in mano, scrivi sempre in versi!

Chi dipinge è un poeta che non è mai costretto dalle circostanze a scrivere in prosa...

Ti trovo fratello proprio in questo: nella disperata premeditazione di fare sempre poesia, in ogni discorso, magari abbandonandolo a sé, incompiuto, caotico, neonato, là dove potrebbe livellarlo, con l'integrità del testo, la prosa.

Guardo i tuoi operai in riposo del 1945.

Uno, quello quasi al centro, se ne sta con le braccia conserte appoggiando l'avambraccio sinistro sul ginocchio sinistro (ha finito di mangiare la pagnottella con la verdura o con la frittata), e se ne sta lì, nel mucchio degli altri, senza neanche tanto sonno, e neanche tanto avvilito

In *Venti disegni di Renato Guttuso*, Galleria La nuova Pesa-Editori Riuniti, Roma 1962

per la fatica, o il lavoro, o la poca paga: no, trascorre una sua ora, un suo giorno qualsiasi, immemore, in un puro rapporto di consuetudine con le cose e i fatti della sua misera vita. Ha i labbroni e le narici grosse del siciliano, pieno di sensualità e di forza fisica. Non è tormentato dal colpo di sonno che viene dopo mangiato, specie sotto il sole del mezzodì. Sta bene. Ma non gli va neanche di parlare. Forse quel goccio di cattivo vino che ha bevuto gli dà una leggera beatitudine: che si estingue nel silenzio, è rappacificata contemplazione degli altri, dei compagni.

Tutta questa «descrizione», così integrata nei suoi termini psicologici e vagamente sociologici, è prosa: la pietà e l'amore, o l'amichevole ironia, o la bonomia cameratesca verso la fatalità di una miseria, di una assoluta umiltà fanno poi poesia.

Ora questo tuo operaio è senza tutta la parte sinistra del viso: mancano ciglia e sopracciglia, mancano palpebre e pupille, manca zigomo e guancia. C'è, del viso, solo il contorno, che si arriccia appena ad accennare l'orecchio sotto il vecchio berretto tirato un po' sulla fronte.

Qualcosa di terribile ha dunque cancellato la parte sinistra della faccia, rendendola vuota e bianca.

Non è il solo caso di mostruosa incompiutezza, nel disegno. Anche la parte destra del corpo dello stesso operaio, l'intero fianco sotto il gomito è una zona gonfia e bianca: cancellata, o mai concepita.

Zone bianche, contenute dal solo contorno, se ne vedono qua e là, arbitrariamente (ma non manca una certa diabolica simmetria) in tutto il disegno: la schiena dell'operaio che legge «l'Unità» a pancia in giù, in primo piano – il torace dell'operaio che si è disteso, in un sonno rabbioso e innocente, sopra il muretto appena tirato su – ancora il torace (però coperto da un braccio abbastanza rifinito) dell'ultimo operaio a sinistra di chi guarda, anch'esso assopito.

E ci sono altre zone, quasi bianche: le due gambe dell'operaio che con denti di scheletro, seduto quasi al centro, con la schiena contro il muretto, morde una pagnottella. Le gambe: dove i segni di contorno e le pieghe della stoffa, sono disegnate con un filo d'inchiostro, quasi che il rabbioso, disordinato, ispirato folleggiare dei contorni e delle pieghe di tutto il disegno, arbitrariamente, lì subisse un colpo d'arresto, un pentimento, per cui la punta della matita o della penna sfiorasse la carta, con leggerezza capricciosa e svagata, anziché inciderla, quasi lacerarla, come in tutto il resto del cartone.

Le figure dei dieci operai
emergono bianche sui mattoni bianchi:
il mezzogiorno è d'estate.
Ma le carni umiliate
fanno ombra: e lo scomposto ordine
dei bianchi è fedelmente seguito
dai neri. Il mezzogiorno è di pace.

Ma alcuni di questi neri, sono – dietro la scala a pioli, nel vano della scala interna, sull'acciottolato – puliti, e altri sotto le gambe dell'ultimo assopito a destra di chi guarda, sul muretto dietro il secchio, nell'indefinibile zona dietro il muretto, sul corpo del dormiente *princeps* sono sporchi. Alcuni ottenuti con un fitto, ordinato tratteggio, altri con sgorbi e macchie sgraziate.

Qualche viso è umano: dove
l'hai visto? Il ragazzo con la gavetta
e il fazzoletto annodato in testa,
è certo il Beddamadre,
un figlio di materni siciliani
che con gli altri dieci figli
stanno in un tugurio al Casilino.
E anche quello che gli è accanto
col suo nasone di algerino,
che cerca, con le braccia ben conserte,
di dormire per forza, è un povero santo,

emigrato da poco, che si appresta,
coi compagni, in branco,
a un'umile vita di cittadino.

Anche quello che legge «l'Unità» – col naso a punta e
le guance cascanti, sotto il berretto che gli fascia stretto
la testa – è un ritratto: e così quello che se la dorme sui
mattoni del muretto, con le braccia sotto il capo.

Ma... insieme a queste figure da orto di Getsemani,
secondo la tradizione realistica degli umili dormienti,
ci sono tre ceffi orrendi,
venuti da Buchenwald.

Eravamo nel quarantacinque: e gli scheletri erano ancora vivi.

La gente con denti da teschio
sporgenti da gengive spolpate,
coi buchi sotto zigomi di cavie,
girava tra noi. Fu un'esperienza
la cui innocenza è un seme perduto,
un'esperienza di eroi ragazzi:
mi chiedo come abbiamo fatto
a restare così puri, ad essere
così fraterni... I poeti avevano un cuore
di medici che non temono il contagio,
e vanno in mezzo agli appestati
quasi con un presagio lieto di morte.
Nulla fu mai così pieno di dignità
come quel comune orrore.
E i segnati dal destino, a milioni,
gli appestati che dovevano restare là,
erano ancora fra noi, con uno sguardo
che, carico di una strana luce,
non poteva vedere oltre quegli anni.
Eccoli, ora, nel tuo disegno, tre
di quei predestinati – rimasti
qua nel mondo che toccava a noi,
rimasti come per un errore:
quell'errore di pietà
che è la memoria dei poeti eroi.

* * *

La legge della simmetria dell'arbitrario: è sotto il suo segno che hai pagato in questi quindici, venti anni il tuo debito all'obbligo della poesia. Il tuo espressionismo non è che il mezzo per proteggere questa tua aprioristica e accanita verginità espressiva. Il tuo espressionismo... è usare uno di quei pennini, per esempio, che tradiscono i ragazzi alle prime armi, o una matita che scorre troppo grigia, troppo stenta, su della carta brutta, giallastra, da pochi soldi, scolastica, da ragazzo senza fantasia, che si lascia deprimere dallo squallore dei mezzi. A questo aggiungi la voluta pesantezza e incapacità della mano, la violenza rabbiosa delle figure e dei ritratti, quasi offensiva per la sua scoperta carica di effetto immediato, per la sua pretesa di ingenuità pre-culturale.

Lo sai, non c'è tuo disegno dove non si vedano i segni di una contrazione insieme sincera e insincera, di un urlo insieme autentico e stonato.

È così che ricostruisci, coi mezzi apparentemente meno idonei, la «poeticità», la maledetta poeticità, a cui ci destina il secolo irrazionale, come a una specie di elusione che però non tradisca almeno l'autenticità estetica...

Riguardati (1940, nel primo studio per la *Crocifissione*), la pappa verdegialla, graffiata, sotto la gorgia del cavallo dal collo tirato in P.P., e:

1944: dà una tavola del *Gott mit uns*, quello che riceve la pistolettata alla nuca, in ginocchio, che non si capisce se sia di schiena o di fronte;

1948: nelle *Cucitrici* l'insolente goffaggine dei raffinati contorni geometrici neocubisti;

1950: in *Piazza Navona*, la grossolanità malamente massiccia delle due figure, specie di quella di fronte, senza cappotto, buttata giù con quattro segni di pennello un po' sporco, come un pupazzo senza piedi;

1955: in *Sul lago di Lugano*, intorno ai seni della ra-

gazza in barca, la zona tutta sporca, nel senso più bassamente tecnico della parola, quasi per una casuale ditata sulla seppia e sul blu del disegno;

1957: la *Discussione politica*, raffinata di colore, senza una sporcatura, stavolta, senza nessun segnaccio infelice e massiccio: ma tutta piena di zone incompiute: bianche, perfettamente, gratuitamente lasciate alla loro verginità di carta;

e basta così: l'elenco è troppo facile.

Questa tua furia contro la compiutezza logica, questo tuo voler restare sempre ragazzo alle prime armi, sempre ispirato, pre-culturale, pre-grammaticale: la funzionalità solo estetica della lingua, (l'espulsione di ciò che non è funzionale, cioè le zone lasciate bianche, è sempre di carattere estetico, non negarlo!)

questo tuo affiancare alla coatta poeticità, ora una prosa caricaturale-saggistica (*I centomila martiri*) ora una prosa d'arte (*I fichidindia*),

questo è il prezzo che paghi all'epoca storica che tu odi e condanni.

Così tu, oggetto per definizione di un amore «sano», potresti essere invece l'ossessione di un filologo privo di sentimenti, che volesse approntare una tavola della storia delle tue implicazioni: degli «scambi» tra realismo ed estetismo.

Come:

I fichidindia: trovata estetica per definizione, dato il ravvicinamento del punto di vista da cui sono inquadrati i fichi, che, isolandoli dal contesto del paesaggio, ne fa quasi un semplice arabesco, una astrazione di forme. Ebbene, questa pioggia di fichidindia, che riempiono l'intera cartella o l'intero quadro come se fossero infiniti, sono eseguiti col polso pesante, duro, inelegante, funzionale, quasi sgradevole di un pezzo di bozzetto realistico. Mentre:

La discussione politica, che è un bozzetto realistico, è

eseguito con estrema raffinatezza di segno, quella dei più bravi, da De Pisis a Manzù: e, per di più, trattandosi di un disegno colorato, ci sono delle *Delikatessen* coloristiche eseguite con l'imperterrita bravura di un mestiere che si svena di sensuale dolcezza.

Altra serie di comparazioni testuali di storia stilistica interna potrebbe essere quella dei «vuoti».

La *Figura* del '62, ad esempio: una faccia, disegnata intensamente, con sotto un busto con due seni appena accennati da un filo continuo (da gran disegnatore). Ma metà della faccia è vuota, appena delimitata dal solito contorno.

Espressività e Inespressività sono accanto, in questa faccia di donna borghese. Ma l'Espressività – cioè la fiducia nel reale, e quindi nel figurativo – è qui, come spesso, espressionistica, e leggermente accademica: è questo che tu opponi al «bianco» dell'altra metà della faccia, inespressa cioè all'integrità dell'astrattismo, a quel vuoto assoluto che è l'aspirazione e la fondazione (mistica) dell'estetismo?

Certamente no. Infatti, dentro, dietro, questo studio di *Figura*, oltre le caratteristiche stilistiche storiche, ecco l'ombra, lo spettro di quel fatto ineffabile che è la caratteristica stilistica individuale, la fatalità dell'essere se stessi, per natura e per scelta.

Sfido chiunque a dimostrare che questa *Figura*, metà espressionistica, metà non espressa, non è tua. Tutta questa figura, con quel tanto di «sgradevole» che ha così ben descritto Moravia nel suo saggio, è una testimonianza, sotto la rete e i reticolati del segno espressivo-inespressivo, della incrollabile fiducia in un significato, cui, per definizione, quel segno non può alludere.

La tua allusione vera, profonda, è sempre alla realtà.

Alla luce di questa allusione, riguardiamo gli *Operai in riposo* del '45: di cui non avevo detto, nelle descrizioni che ho tentato, che si può considerare un disegno colorato. Infatti tra i contorni e le zone bianche che dicevo, tra i corpi in luce e le loro ombre – insomma nel tormentato bianco e nero – compare del rosso.

Anche nella disposizione di queste tre o quattro macchie rosse, che scorrono sotto il disegno come affiorandovi, col necessario disordine delle cose naturali, vige la legge dell'arbitrario fantastico. Il rosso sfolgora nella maglietta dell'operaio che:

col nasone di algerino
cerca, con le braccia conserte
di dormire per forza, ed è un povero santo
emigrato da poco, che si appresta,
coi suoi compagni, in branco,
a un'umile vita di cittadino.

È una maglietta di quelle che si comprano da Upim o a Porta Portese, da mille lire: rossa, per esuberanza di gioventù. Gli sta addosso con sbadata grazia, mentre lui «finge» la beatitudine di chi schiaccia un sonnellino, benché invece sia troppo giovane e irrequieto per poter veramente dormire a quell'ora, sotto il sole.

Poi quel rosso umile e fitto – campito regolarmente nell'intera maglietta – scompare, in un suo misterioso corso sotterraneo – per riaffiorare nel fazzoletto al collo della cavia di Buchenwald che digrigna i denti: e, quindi – come irradiato da quello straccetto al collo dell'operaio eletto a simbolo dell'atrocità della miseria – si espande intorno, nell'ombra del muretto, nell'ombra del fianco e del grembo dell'operaio accanto che addenta la pagnottella ma si sporca, fondendosi con l'inchiostro del bianco e nero.

Ultima apparizione – per forza, dev'essere simmetrico! – è nel berretto dell'ultimo operaio a sinistra di chi guarda, raggricciato nel sonno.

Per chiudere poi la propria presenza, per soddisfare la richiesta estetica pressoché inconscia di un «giro» di macchie analoghe nella macchina della composizione, ci sono altri due tenuissimi residui di quel rosso, tra i sampietrini, come due fili di sangue che gocciola.

Quasi oggettivamente, per ragioni di contenuto – quel mucchio di operai sotto il cantiere, disegnati da te –, quel rosso finisce coll'essere un'allusione: anzi, in una «cerchia» linguistica stretta, lo è subito. Segno appena ambiguo di un significato posseduto collettivamente. È il rosso operaio. Il rosso del sentimento della lotta di classe.

Ma non nella sua luce comune, nella sua convenzione priva di ambiguità: perché in tal caso sarebbe un segno oratorio, non poetico. Non c'è strumentalità immediata in quel tuo rosso, cioè nel tuo dirti comunista e nel cantare il comunismo. Anzi, c'è una tale quantità di mediazioni e di implicazioni, che quel rosso finisce con l'esprimere un sentimento totalmente privato, irripetibile: che è quello della poesia. Come ogni grande ideologia, il realismo socialista richiede direttamente al poeta di essere poeta: non sa che farsene della sua abilità linguistica, della sua forza di persuasione professionale.

In quel rosso, arbitrario, funzionale solo esteticamente, frammentario, interrotto, ispirato, imprevedibile e raffinato fino alla finta rozzezza, c'è tutto il tuo speciale comunismo. Il tuo rapporto con la realtà e con la classe operaia.

Vedi, con simpatia, un gruppo di operai sdraiati al sole nell'ora di riposo, li senti sinceramente fratelli, stai virilmente al loro livello, senza quasi interruzione psicologica e umana tra te e loro: poi, quando li descrivi nella tua arte specifica, qualcosa di irrimediabile rievoca nella tua testa una tradizione pittorica (composizioni di dormienti, orti di Getsemani), da cui essi sono esclusi, e a cui tu cerchi di contraddire con la brutalità del segno, come per riavvicinarti a loro, ma senza poter impedire

l'irreversibilità del moto che ti distacca da quei tuoi umili compagni, nel contemplarli.

Vedi, con amore, un mucchio di operai sdraiati al sole, capisci quasi per carismatica esperienza (di siciliano, di figlio del popolo, di povero) la loro carica di sentimenti, la loro fisicità, e, quasi con l'ilarità bonariamente ironica che dà la grande confidenza reciprocamente accettata, li osservi nei loro atti minuti ed epici: poi, quando li rappresenti, da fratello ti fai quasi padre e volgi gli occhi verso altri richiami, altri rapporti umani: quelli culturali, cui, paternamente, li adegui, con un segno nervoso, pesante, oscuro per l'impazienza di chi, per cultura, è destinato all'astrazione, al gusto della pura forma, e il mantenersi fedele alle figure è quasi una forma di nevrosi.

Vedi, con piena coscienza politica, un mucchio di operai sdraiati al sole, sei partecipe, insieme ai loro infimi problemi particolari di uomini poveri, al loro problema storico di lavoratori, ne condividi rabbia e speranza, rassegnazioni e rivolte, hai in tasca la tessera del loro partito: poi, quando li esprimi, valichi, quasi inavvertitamente, fatalmente, il limite dell'espressione, e fai della loro protesta qualcosa, che, superando il realismo particolaristico - psicologico, regionale o nazionale - si irrigidisce, fuori dalla storia, in una raggricciata emblematicità.

L'ambiguità della poesia. La poesia a cui ti costringe l'educazione del tuo secolo che non ammette che le intuizioni autentiche - e a cui ti costringe la sincerità della tua fede, che non puoi tradire con nessuna retorica.

* * *

C'è un colore antico come tutti i colori
del mondo. Quanto l'abbiamo amato
quasi incarnato nel legno di miracolose
predelline, in refettori romanici,
nel buio di cantorie nell'Appennino estivo!

Un rosso come di cuoio, di sangue oscurato
nei pori del legno da un meriggio ancora
vivo, nel XIII o XIV secolo – ciliege
colte negli orti di una Napoli di Re contadini,
lamponi cresciuti in un ronzo di vespe
che i secoli hanno relegato
in radure irriconoscibili, e così familiari!
Il rosso di tutta la Storia. Pulviscoli
e bruniture, su Tebaidi laziali...
ambienti umbri, bolognesi, o veneziani
per stragi di innocenti o moltiplicazioni di pani.
Il sangue dell'Italia è in quel rosso di ricchi
dove il quotidiano è sempre sublime,
e la Maniera ha i suoi regni...

Ora eccolo nelle nostre mani
non più incarnato alle tele o ai legni
in macchine di bellezza sublime, richieste
dal meriggio della potenza.

Un ingenuo rosso maldestro, appiccicato
alla carta o al compensato
come un baffo o uno sgorbio, legato
alla freschezza casuale e arbitraria
di un atto espressivo che non si vuol esaurire.
Illegittimo, incompiuto, grezzo,
non consacrato mai dalla tecnica che incute
venerazione all'umile...
Un'altra sensualità, un altro sgomento
conoscitivo...

Ma è fatale che oltre questi anni
il casuale diventi definitivo,
l'arbitrario assoluto.
I significati diverranno cristalli:
e il rosso riprenderà la sua storia
come un fiume scomparso nel deserto.
Il rosso sarà rosso, il rosso dell'operaio
e il rosso del poeta, un solo rosso
che vorrà dire realtà di una lotta,
speranza, vittoria e pietà.

[Risvolto di *Il sogno di una cosa*]

Scritto nel 1949-50 (tranne per l'episodio riguardante Cecilia, che risale al '52), questo romanzo può essere sostanzialmente considerato il primo tentativo di prosa di Pasolini. Se lo scrittore si è oggi deciso a presentarlo – debitamente tagliato, restaurato, verniciato e incorniciato – è perché ritiene sempre operanti le ragioni che allora l'avevano messo in piedi: quelle di una partecipazione diretta e tenace ad una realtà in cui gli istinti lirici iniziali si sono venuti via via concentrando in un incontrastato impegno morale.

I protagonisti del romanzo – il Nini, l'Eligio, il Milio – non sono ancora «ragazzi di vita»: sono piuttosto figure della vita di tutti i giorni, timide, patetiche. La loro è un'esistenza misera e dolce, seminata di asprezze, ma tuttavia aperta alla speranza: i balli della domenica, gli incontri furtivi con le ragazze, gli scherzi, i giochi rappresentano le occasioni in cui nei loro occhi splende più luminosa l'adolescenza; più torbidi, come già dominati da una segreta forza virile, li incontriamo invece a fronteggiare gli ostacoli che si frappongono al loro inserimento nella vita sociale, le grame vicende della disoccupazione, gli scontri con la polizia, la fede comunista più subita che cercata, come qualcosa di inerente alla loro stessa esistenza biologica, squallida e derelitta.

I giorni della favolosa adolescenza friulana, le commosse battaglie della vita che inizia, già paiono in questo libro

inturgidirsi di una loro raccolta moralità, già paiono proiettarsi verso l'impegno che porterà Pasolini nelle borgate di Roma, a contatto con le spettrali figure di un'umanità suburbana abbandonata nella feroce abiezione della miseria, eppure ogni volta ricondotta nel giro della pagina ai sensi nobili e commossi che la riscattano.

Gli ultimi: «Assoluta severità estetica»

Una nostalgia in quanto peccato, e quindi dominata da un severo, quasi squallido senso di rinuncia, è l'ideologia di questo film. Esso vi è coerente dal principio alla fine, e finisce quindi col presentarsi come un sistema stilistico, chiuso e senza un cedimento o un compromesso. Non si sfugge né alla monotonia della nostalgia, né al grigiore della morale. *Gli ultimi* è un film monotono e grigio, ma carico di una esasperata coerenza col proprio assunto stilistico, e quindi profondamente poetico. Non per niente non c'è una inquadratura girata col sole: la luce è sempre quella dell'inverno con le nuvole alte e compatte, che, a loro modo, sono assolute come il sereno. E il paese è sempre immobile, in purissimo bianco e nero, e la campagna nuda, disegnata con una punta di ferro. La visione delle cose è sempre frontale, e, nel tempo stesso, ristretta, quasi che anche lo sguardo che un occhio, può, infine, gettare liberamente al mondo, fosse dominato dall'obbligo morale alla piccolezza e alla rinuncia. È evidentemente il sentimento religioso di padre Turollo, che impone questa parola, e dice: «Se nostalgia per il mio paese e la mia infanzia ci deve essere, non deve però abbellirli: deve anzi ridurli all'estremo, e la sua dilatazione deve solo avvenire nel senso della profondità». Vito Pandolfi ha eseguito con assoluta severità estetica questo obbligo religioso quasi nevrotico. E tutti i personaggi tendono così ad assimilarsi ad esso: magri,

stremati, grigi, malati, anonimi, sostenuti solo da un soffio di spiritualità quasi faziosa. Piano piano la *suite* della vita nel paesello pedemontano, con le sue case di sassi grigi e le sue strade bianche, nella luce accecante dell'aria di neve, diviene iterazione, litania: la serie degli episodi si fa ossessiva, e i significati della povera vicenda umana trapassano a una simbologia tanto più povera di ornamento quanto più ricca di un quasi fisico dolore.

Un passo di Gadda

Avevo già delle nuove idee, su Gadda, rileggendo le sue ristampe degli ultimi mesi: non posso giurare sull'imparzialità o sulla casualità nella scelta del passo da ripensare. Certo è che, come voi stessi constaterete, non è un passo eccezionale, questo sì: anzi, è talmente medio, talmente misurato, da parere uno dei campioni gaddiani più scoloriti che si potessero scegliere. Eccolo:

«Avendogli un dottore ebreo, nel leggere matematiche a Pastufazio, e col sussidio del calcolo, dimostrato come pervenga il gatto (di qualunque doccia cadendo) ad arrivar sanissimo al suolo in sulle quattro zampe, che è una meravigliosa applicazione ginnica del teorema dell'impulso, egli precipitò più volte un bel gatto dal secondo piano della villa, fatto curioso di sperimentare il teorema. E la povera bestiola, atterrando, gli diè difatti la desiderata conferma, ogni volta, ogni volta! come un pensiero che, traverso fortune, non intermetta dall'essere eterno; ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio. Poiché ogni oltraggio è morte.»

Senza nessuna punta espressiva che dia al grafico quel profilo sussultante, abnorme, che ormai anche i critici più umili di Gadda sanno consultare con tanta competenza – questo passo contiene, in realtà, quasi tutti i caratteri dello stile di Gadda. Non voglio darne quel referto descrittivo, che ripeto, anche le professoresse delle medie ormai, più o meno, saprebbero mettere insieme: quasic-

ché la descrizione, data l'eccezionalità del prodotto descritto, fosse per se stessa, ontologicamente, un giudizio.

Pseudo-descrivendo, nei modi stilistici, questo passo, io vorrei chiedermi cos'è che mi importa. Ho avuto, ed ho, un grande amore per Gadda. Vorrei analizzare le ragioni vere di questo amore.

Il primo periodo del passo è il più lungo, e contiene, con toni, ripeto molto misurati, quasi anonimi: 1) L'idea della prosa come rifacimento di un'altra prosa, il *pastiche*. Qui ci troviamo di fronte alla *mimesis* di un periodo latino-ciceroniano: una lunga causale o temporale – il *cum* col congiuntivo tradotto col gerundio passato, seguito da una seconda causale con *in* e l'infinito – un discorso indiretto – una incidentale: tutte tre le subordinate hanno poi in dotazione la loro bella parentesi, nel centro, come corona, o in coda, come strascico. 2) L'idea che una prosa non può esser rifacimento di un'altra prosa se non assumendo i caratteri di una terza prosa mediatrice: qui il latino ciceroniano può esser mimato, sì, ma a patto di ricorrere al rifacimento rinascimentale o umanistico: «nel legger matematiche», «di qualunque doccia cadendo» ecc... 3) L'idea che una prosa siffatta (rifacimento di un'altra prosa attraverso lo schermo ironico di una terza prosa) non possa sussistere senza limiti altissimi, filologicamente estremi: incomprensibili anche alla professoressa delle medie: le parole, per esempio, usate in senso raramente etimologico (qui, «doccia»); e, contemporaneamente, l'idea che tale prosa non possa sussistere se non la si «porge» anche a un limite basso, valido a conciliare i gusti di Gadda con quelli di un qualunque lettore colto, di un buon professionista che sappia un po' di *latinorum* (magari con lieve lieve odore di foglio umoristico) (qui: «che è una meravigliosa applicazione ginnica del teorema dell'impulso») ed è questa l'unica *captatio benevolentiae* che talvolta Gadda si con-

ceda – io credo – senza saperlo – senza cosciente rabbia o cosciente ironia.

4) L'idea che il comico, nella maggioranza dei casi, non possa scattare se non trattenuto, rinviato, messo in coda: è quel modo che gli stilisti chiamano mi pare del «ritardo» (esaminato da Spitzer in Proust) e che è lo schema, mettiamo, dei sonetti del Belli, dove, di rimando in rimando, il comico esplode infine, trascinante, al quattordicesimo verso. Qui abbiamo le quattro subordinate, con relative parentesi e incisi, che, circostanziatamente, rimandano, rimandano, da togliere il fiato, finché: «egli precipitò più volte un bel gatto dal secondo piano della villa», ecco la conclusione comica di tanta magna mescolanza di oratoria romana e di scienza fiorentina. Sicché il comico resta caratterizzato dall'idea che esso nasca da un fatto pratico che dissacri ogni precedente filosofia o illusione.

5) L'idea che il comico – che come abbiám visto nasce dal precipitare del tono al livello della praticità quotidiana – debba immediatamente risollevarsi, ammantandosi di quello stile che aveva testé dissacrato. Un'idea insomma della sostanziale classicità del comico. E infatti la reggente comica, finisce con un lacerto, una voluta, direi, di tipo classicheggiante, un paludamento che nobilita la ammissione della povera, canagliesca realtà: «fatto curioso di sperimentare il teorema». Ed è come un accordo finale, su una sola lunga nota, in cui si placa il subisso del periodo.

È questo che mi piace in Gadda?

Oh, sì certamente. Non dico proprio in questo periodo, che, ripeto, è molto medio, ma in altri periodi gaddiani di questa famiglia, provo tutti i godimenti possibili: obbediente ai ben calcolati impulsi che il grande autore provoca nel suo filiale lettore. Rido forte, per conto mio, anche se in treno o davanti a un monumento ai caduti, agli esordi mimetici, e alle clausole comiche ri-

mandate, esulto alle etimologie riadottate, ho uno sguardo di tenerezza dedicata al Gaddone lontano, alle volute di peperino in cui le clausole comiche ritrovano la loro umanistica grandezza. Non soltanto, ma al piacere della concordanza stilistica del lettore con l'autore, si aggiunge poi il piacere – facilissimo da raggiungersi, con Gadda – dell'indagine psicologica. Per es.: l'idea di una prosa rifatta è una difesa psicologica contro il mondo che si presenta orribilmente oggettivo, nemico, precostituito nella sua lingua strumentale, o istituzionale o anche letteraria. E allora la propria prosa non sia propria, ma si finga, si finga un'altra! Per evitare guai, per non farsi riconoscere in un atto di disobbedienza linguistica al mondo! E inoltre: l'idea di una prosa che rifa un'altra prosa ma attraverso la mediazione di una terza prosa, è una seconda fuga: una fuga nella fuga. La fuga nell'ironia: che vuol dire, al mondo: «Ecco, vedete, io mi maschero, per non farmi riconoscere, nel *pastiche*: ma lo faccio ironicamente, come dimostra il mio goliardesco uso di una terza lingua già a lungo adoprata nei secoli a tal genere di scherzi!».

Il riconoscere, punto per punto, la fenomenologia dell'angoscia di Gadda di fronte al mondo storico reale – la famiglia, la borghesia milanese, la nazione ecc. – che piano piano diventa una forza spaventosa, una corazza linguistica come non se ne conoscono d'uguali nella letteratura italiana, è una cosa che dà indubbiamente piacere.

Ma non è questa la ragione vera del mio amore per Gadda.

Secondo periodo del passo.

Il tono cambia, quasi di colpo. Oh, con abilità suprema. Il cambiamento viene annunciato subito: «E la povera bestiola...»: luogo comune di pietà, di tenerezza. Ma in Gadda un luogo comune è una citazione: e perciò diventa una mostruosità. E come tutte le mostruosità, è sincero: non è che una forma di pudore. La pietà, since-

ra, per la «povera bestiola», che esplode in testa al secondo periodo, cambiando il tono dello stile, sarebbe però troppo brusca, se il tono precedente, per qualche istante, prima di scomparire definitivamente, non riaffiorasse ancora un poco: «atterrando, gli diè difatti la desiderata conferma», dove l'«atterrando» riferito a un povero gatto buttato giù dal secondo piano, torna a esser comico, e il resto va riallacciato al tono comicamente didascalico da rifacimento del primo periodo. Ma poi subito, il lirismo, la pietà, inaugurata dalla «povera bestiola», riattacca, con un empito dilagante: «ogni volta, ogni volta! come un pensiero che, traverso fortune, non intermetta dall'essere eterno».

Che c'entra, ci si chiede. Che c'entra questo col gatto: la dimostrazione che il gatto fa cadendo sulle quattro zampe, cosa c'entra con un pensiero che non intermetta dall'essere eterno. Ci sono qui ancora, le incrostazioni dell'ornato latino («attraverso fortune», «non intermetta dall'essere») a correggere, eternamente a correggere la pena, il lirismo, a fingere che sia un altro che scriva, perché il più terribile peccato è, per Gadda, scrivere come se fosse lui stesso a scrivere: questo il mondo non glielo perdonerebbe mai. Ma, malgrado questa finzione, qualcosa succede, in quel *topos* del periodo. Qualcosa di sproporzionato, ecco. Che c'entra il gattino col pensiero eterno. Qui Gadda sa benissimo quello che fa: qualcosa di sproporzionato è successo nella sua anima, in difesa del gattino contro quel cretino d'un rampollo borghese ch'è, secondo lui, lui stesso da piccolo! L'amore per il gatto – povera creatura, nient'altro che creatura che non sa e non chiede nulla – e l'odio per se stesso bambino, prescritto, com'egli crede, a un così atroce destino, fa inaridire di botto la vena comica, e zampillare quella della «pena creaturale»: il tutto dominato però da Gadda, che non può trapassare dall'un tono all'altro senza un perfetto dominio sullo stile.

Dopo il punto e virgola, la seconda ala del periodo: già completamente liberato, per quanto è possibile in Gadda, dall'ironia (ce n'è, ce n'è ancora, ma ineffabile. In laboratorio non sarebbe possibile far precipitare l'amalgama nei suoi componenti linguistici fino a isolare il poco quantitativo dell'acido ironico): «ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio». Dove con due vocaboli della lingua classica-eletta-corrente - «irrevocabile», «immalinconito» - la liricità della morte è fissata in un modo assoluto, e gettata lì, col gesto ampio, col fare largo di un musicista del Seicento.

È questo che mi piace in Gadda?

Oh sì: questa pena corretta da una vocalità brava, questo lirismo mimetizzato da una sommarietà squisita, citata da grandi classici che non esistono - o se esistessero, sarebbero degli Shakespeare italiani - è qualcosa che mi strugge, lo confesso. Il «realismo creaturale» di Gadda, le sue sproporzionate frane di umori, nell'interno, applicate, all'esterno, alla pietà per le cose, è un elemento fondamentale del mio amore per lui. Ma non lo spiega ancora fino alla fine.

Ultimo periodo. Cinque sole parole: *Poiché ogni oltraggio è morte.*

Una causale che fa da reggente. Isolata. Solenne. Definitiva. Causale: perché è la causa di tutti gli effetti precedenti. Su su, all'indietro, dall'aberrante ideologia che fa di se stesso, anche bambino, un essere indegno e spregevole, e si scarica quindi in sproporzionata pena per l'innocenza delle creature che patiscono, nella loro verità fatale e esistenziale, il male delle ideologie - su su, fino al mondo visto come mostro da esorcizzare mimetizzandolo, ironizzando su di lui, e ponendo se stessi ironicamente davanti a lui, in un cangiare ambiguo e commovente di penosa piaggeria e folle orgoglio: la causale di tutto è lì: *poiché ogni oltraggio è morte.* Che sia

questa la clausola delle clausole, l'acme delle acmi – nel breve ma completo mondo di questo passo – è chiaro se lo si osserva un po' da distante, socchiudendo gli occhi: e allora si vede bene come esso sia fatto, barbaricamente e baroccamente, a strati in sé culminanti, e, nel tempo stesso, messi in funzione del culminare finale: come una torcera del Seicento, o una chiesa cinese. Il corpo del passo culmina a ogni fine di periodo, in clausole ad acme, le quali insieme, con la dovuta asimmetria, si dispongono a corolla intorno alla clausola culminante, *ogni oltraggio è morte*.

Una parte di noi, di fronte a una simile affermazione, data come patrimonio conoscitivo e morale comune, si lascia investire dalla violenza imprevista dell'asserto, si lascia illuminare da questa luce d'improvviso accecante. Cosa succede? Un riconoscimento: nello stato di dissociazione che dà ogni *choc*, una parte di noi, *riconosce*, serena, che viene ferita, violentata. Riconosce, lucida, la vecchia fenomenologia del manifestarsi dell'irrazionale, o, come dire, dell'irreparabile. E in questo riconoscimento si attua l'orgasmo estetico, l'improvviso piacere dell'aumento di vitalità. *Ogni oltraggio è morte*, sì, sì, è vero, è così, ogni oltraggio è morte.

Ma una parte di noi – idiota! – resiste, invece, a questo riconoscimento del fatto compiuto della clausola: con la sua stupida praticità, si inalbera, si dichiara insoddisfatta di fronte a quella certa mancanza di logica che è invece il momento esteticamente inebbriante della massima. E allora cerca delle spiegazioni: Gadda esagera, dà in una leggera escandescenza verbale, e ciò si giustifica perché in realtà non è il gattino, ma il Gaddino, o il Gaddone, che viene defenestrato. E a defenestrarlo è una società nemica, che fa di tutto per fargli reprimere massime catastrofiche e compromettenti come quell'*oltraggio è morte*; una società che oltraggia in ogni giorno, in ogni ora, solo per il fatto di esistere... Ma tutto ciò è

ovvio. Non c'è proporzione tra una simile spiegazione e il brevissimo fulminante testo. Esso è troppo esteticamente solenne e ispirato per prestarsi a così facili spiegazioni psichiche... La sua violenza d'improvvisazione e nel tempo stesso la sua dogmaticità di massima fatta passare per corrente – il tono di libera disperazione e, nel tempo stesso, quasi di imposizione al lettore di un atto conoscitivo avvenuto nelle lunghe ore di una meditazione privata... tutto questo dà alla clausola una risonanza che esorbita dal significato testuale. Non per niente, più forte e «vaga» risuona qui l'aura della paternità manzoniana, o, come una dolce pioggia di traverso, cade il ricordo di qualche ultimo verso dei madrigali del Tasso pazzo... Quello Shakespeare italiano che non è esistito...

E, insomma, la domanda: che cosa significa questo *ogni oltraggio è morte*, è un errore tecnico. Poiché, da quanto abbiamo finora detto, dovrebbe risultare chiaro che non ci troviamo davanti all'ultima riga del passo di un romanzo, ma davanti all'ultimo verso di una strofe. Ed è perciò che la domanda così posta, è illecita, o prematura. Essendosi anzitutto dovuto constatare e ammettere che, in questo luogo gaddiano, la metaforicità è assoluta. E mettiamo che si tratti di un'iperbole, nella fattispecie. Un'iperbole, però, probabilmente derivata da un paragone a cui sia, novecentescamente, caduto il «come»: ogni oltraggio è come la morte.

Puro genere poetico, dunque. Ma Gadda, sarvognuno, è uno scrittore in prosa: con origini naturalistiche, positivistiche, scientifiche, razionali! Ed è restando tale – questo è il punto – che giunge – di botto, con la violenza *choccante* dell'ispirazione – a frasi come questa – che è un po' l'aforisma di un moralista, un po' il teorema di un filosofo, un po' la massima di un saggio – ma che in realtà fuoriesce da ogni corpo logico, vaneggiando nella totale mancanza di garanzie della poesia.

Altro che i *pastiches* linguistici del Gadda vulgato! È in queste cinque semplici parole che c'è il pasticcio vero. In queste cinque semplici parole in cui le briciole (Citati) su cui Gadda elucubra il suo mondo, dopo esser state mondo – enorme mostruoso mondo ideologico e stilistico – ridiventano quelle briciole che sono. Perché l'esperienza di Gadda è coatta e limitata, e quindi, infine, il suo mondo è semplice. A ben guardare, quell'acume di moralista, quella profondità di filosofo, quella disperata serenità di saggio, si riducono a un fatto molto semplice: alla pietà come constatazione della fatalità delle cose, alle agnizioni e alle cognizioni dell'immedicabilità del male e del bene.

E lo senti continuamente che Gadda deve arrivare lì. Per pagine e pagine egli elucubra, macina, rimugina, ghigna, s'imbestialisce, sghignazza, trema, secondo la sua vulgata complessità: ma tu senti sempre che deve arrivare lì. A quelle tangenti che rapiscono il suo moralismo, la sua filosofia, la sua esperienza, il suo stile, là dove accadono le folgorazioni dell'irrazionalità, e del riconoscimento dei suoi caratteri.

Finisco.

Forse per una mia personale regressione a zone ideologico pre- o para-razionali, dopo aver tanto pensato e scritto su Gadda, confrontandolo, negativamente, e con filiale amore, col mondo della razionalità degli anni Cinquanta, dopo aver tanto lavorato a un ritratto di Gadda conservatore e stilista, devo desistere, ed accettare quella che è oggi la nuda realtà delle ragioni del mio amore per lui. La convinzione carismatica della cecità della vita, nella luce che dà il verificarla.

Freud conosce le astuzie del grande narratore

Li ho comprati, i *Casi clinici*, al «Portico della Morte», dove da ragazzo adoravo le edizioni Salani, coi poeti più indecifrabili, e Novalis, Coleridge, Ramuz (non Blasco Ibáñez, che non ho mai letto), e poi Dostoevskij. Sono ripassato domenica, c'era il solito gelo, l'ombra del bel giorno d'autunno (la morte). I reparti, gli stessi di quando io facevo il ginnasio, carichi di libri gialli, oggi – o di divulgazione scientifica – o di attualità – o di successo: scomparsi tutti i miei poeti indecifrabili, le edizioni Salani (resistente Blasco Ibáñez). E, cosa orrenda, dagli anni Trenta a questo '63 brutto e sacrilego, occhieggiavano fra gli altri, fatti oggetti, impoveriti strumenti allineati tra mille affini, il volume di *Accattone*, e di *Ragazzi di vita*: e così è finita.

Mai, per il Portico della Morte, il toponimo suonò più reale. Fu per questo dolore, certamente, per questo rovesciamento di situazione – in una situazione, in realtà, immutata – che mi venne voglia di comprare il libro di Freud da leggere in treno al ritorno.

Devo aggiungere: a) tutto Freud l'avevo appunto letto a Bologna (e acquistato in parte proprio al Portico della Morte) venti anni fa, e più, atto fondamentale della mia cultura e della mia vita; b) ero ora a Bologna per «girare» una serie di interviste a degli studenti universitari e ai giocatori della squadra «attualmente ai primi posti della classifica», per un mio film-inchiesta sulla vi-

ta sessuale italiana. Freud – così mi è risultato da tale inchiesta – che non auguro di fare a nessuno, tanto atroci ne sono gli effetti traumatici di delusione e di perdita di stima dei propri concittadini – non è noto in Italia che a quattro intellettuali.

Non piangerò sulla mancata conoscenza e coscienza pubblica di Freud; sulla sua mancata accettazione e circolazione tra gli strati più alti della società italiana (fatto che mi si presenta ora come una *débâcle* dei miei ingenui preventivi giovanili, del mio ottimismo anche più modesto sulla funzione modificatoria del letterato); non piangerò sullo stato brado in cui persiste a proliferare, imperterrito, irrelato, l'italiano sotto la cultura media, in questo – nell'atto del proliferare – identico ai suoi fratelli vissuti venti, cinquanta, cinquecento anni fa; e non riderò sull'avvenirismo degli ideologi neocapitalisti che parlano di imminenti o addirittura operanti eventi antropologici, ecc. ecc., per cui tutto è mutato, o sta per mutare, ecc. ecc. (mentre io, reduce dalla mia suddetta, maledetta, inchiesta, ho davanti agli occhi l'Italia sessuale come un vecchio monumento di fango e sole, ecc. ecc.). Mi limiterò a qualche considerazione stilistica.

Voglio dire che m'importa appuntare certe qualità di Freud finora, giustamente, non sottolineate: qualità di romanziere, di sapiente narratore. Naturalmente, della razza di quelli che «scrivono male», come Dostoevskij, Svevo. Ad appoggiare una mia simile – e certo ovvia – impressione di ri-lettore, potrei addirittura rivolgermi alle più pertinenti strumentazioni letterarie: Spitzer, mettiamo. Ricordo, per esempio, un memorabile saggio di Spitzer su un *récit* di Racine: in cui egli studiava un procedimento, tipico dei grandi autori, adoperato per «introdurre» i temi psicologici dei personaggi, o le «novità» negli sviluppi del dramma. Un accenno, che poi viene ripreso, fino a diventare motivo conduttore: ma che sulle prime pare inutile, o appena accessorio, o per-

fino ornamentale, ma che poi, alla ripresa, si illumina improvvisamente di «significato». Di simili «introduzioni di motivi» sono pieni i referti clinici di Freud; e quindi di simili, violente, vitalizzanti accensioni. (Uno sceneggiatore li chiamerebbe «risvolti».) Segno di dominio assoluto sulla materia. Quando la materia viene semplificata e addirittura facilitata fino al punto da diventare quasi priva di ogni resistenza, povera plasticità riducibile a qualsiasi forma, vuol dire che sono mani di vero scrittore a manipolarla.

I momenti in cui l'introduzione dei motivi, e poi il loro ritornare funzionale, coincidono con delle «scoperie», sono poi i momenti di più lieta, rassicurante e entusiasmante osmosi tra scrittore e lettore (è appunto nei «risvolti» del racconto, che con un colpo al cuore, il lettore si accorge che lo scrittore si rivolge *direttamente a lui*. E quindi in certo modo si sente co-autore, partecipe della vitalità della creazione, o almeno suo depositario).

Del resto Freud, dello scrittore possiede anche un'altra fondamentale abilità tecnica (che Spitzer studia in Proust): quella del «rimando»: la sapienza cioè di «ritardare», funzionalmente, una conclusione, già prevista, o intravista, fino a farla coincidere con la «clausola»: con una nuova accensione stilistica dunque, con lo scoccare in letizia della comprensione del lettore, per cui la soddisfazione della collaborazione intellettuale si identifica col piacere formale.

Dicevo in principio che Freud non appartiene alla razza di quegli scrittori che scrivono bene. Ma lo dicevo come *boutade*, come cosa non vera, naturalmente. Poiché i *Casi clinici* di Freud stanno lì, appunto, a dimostrare (magari rozzamente, dallo stretto punto di vista letterario) che la «forma» non è solo linguistica, non è registrabile solo sulla parola, sulla riga, sulla pagina. Ossia: che anche un personaggio – descritto con la lingua strumentale – è una forma. Anche una vicenda – raccon-

tata con la lingua strumentale – è una forma. Freud concepisce e monta i suoi personaggi come «forme»; essi sono completamente dominati dalla sua interpretazione, obbediscono ai suoi fini; e sono essi stessi appunto per questo. Nel nostro consentire al quadro che Freud ne dà, nel nostro lasciarci convincere da lui, ritroviamo la loro realtà. Come avviene per i grandi personaggi di Dostoevskij o di Stendhal.

Ricordo come si ricorda un grande, un memorabile passo letterario, la noticina finale, in cui, in caratteri minuscoli, a piè di pagina, Freud inventa l'ultimo risvolto, dando il tocco finale al personaggio della nevrosi infantile – un tocco che ci rimescola dentro, accende festosamente tutti i lumi della nostra intelligenza: «Inutile che vi dica, perché lo avrete già capito, che egli era russo...».

Per concludere i disordinati appunti, vorrei accennare a un piccolo particolare (uno degli infiniti, perché Freud, come tutti i grandi autori, è insopportabilmente ricco) che a lui, Freud, è sfuggito, come senza significato, o come puramente curioso (gli è sfuggito però fino a un certo punto, se l'ha citato). Il presidente Schreber, nelle idee deliranti della sua paranoia, inventa, come si sa, un intero sistema ideologico e linguistico: praticamente inventa una religione. In questa religione c'è un Dio, che egli divide in superiore e inferiore. Ebbene, il superiore provvede agli uomini biondi, di razza ariana, l'inferiore, ai bruni, di razza semita.

Freud, che spiega, per definizione, ogni cosa, su questo particolare non si è fermato: era per lui, probabilmente, in quegli anni, soltanto un residuo di cultura positivista, un rottame, alla deriva nella *Weltanschauung* paranoica del presidente. Ma quali implicazioni può suggerire questo particolare, oggi, a noi? Il presidente Schreber viveva, operava e delirava circa un decennio prima della fine dell'altro secolo, una cinquantina d'anni prima di Hitler. (Ecco, quanto a me, non capisco an-

cora bene – scientificamente – cosa sia il razzismo; non so per esempio se esso sia completamente spiegabile nell'interno di un sistema interpretativo marxista, e perché no, in tal caso.)

Belli: genio isolato nel deserto
senza nipoti né nipotini

L'inspiegabilità del Belli mi sembra uno fra gli «scandali» più clamorosi della storia letteraria italiana. L'assenza di una interpretazione che non sia di carattere, come dire, edonistico, o stilistico (per quanto una moderna analisi dello stile del Belli ancora manca), è una fra le lacune più ingiustificate e spiacevoli della critica letteraria contemporanea.

Anche limitando il mio intervento alla stesura di qualche appunto d'occasione, non posso non sentirmi partecipe, e vorrei dire complice, di tale colpevole impotenza critica. Ad ogni modo: va preso atto di un «mistero» belliano, la possibilità solamente estetica o viscerale di amare questo poeta, fino, si sa, al fanatismo, e l'accettazione filologica di una contraddizione su cui la filologia non può dir nulla (se non produrre le prove storiche del desiderio del Belli, vecchio, di distruggere il proprio *corpus* realistico-scatologico – e della arbitrarietà di una ispirazione che è durata alcuni anni soltanto, senza nessun preavviso e con quella bella conseguenza).

Ma credo, tuttavia, che se si vuol finalmente cercar di capire qualcosa sul Belli bisogna allontanarsi almeno un poco da quello che solo di lui c'è e che importa, i suoi testi. E non dico quanta fatica possa costarmi, quanto senso di disorientamento, il condurre un esame fuori dal prodotto, all'esterno di esso, rinunciando al caro, rassicurante laboratorio analitico.

Ché, a dire il vero, la mia solita strada l'avevo tentata. Fino ad aver quasi approntato qualche scheda per una ricerca, che aveva preso come tema pretestuale, indicativo, il «comico» nel Belli, in rapporto al comico della sua epoca, magari: attraverso una lunga collazione di testi (comprese barzellette e vignette del tempo ecc.) – e poi attraverso un lungo esame stilistico interno dell'opera belliana (segno dominante il «ritardo», tipico dei sonetti, che sono per lo più una *suspense* in attesa del quattordicesimo verso). A cosa avrebbe portato tutto questo? A nulla. Non avrei dato che un ennesimo contributo alla bibliografia specialistica; al consumo edonistico di questo poeta.

Né del resto un *remake* del vecchio confronto col Porta avrebbe significato molto. O almeno sarebbe servito solo a distinguere due destini poetici, due entità assolutamente prive di rapporto; addirittura due strade: o, meglio, due funzioni. La «funzione Porta» della letteratura dialettale è piena di futuro, è addirittura gremita di figliazioni: su tutto un vastissimo fronte. Alla «funzione Porta» si riferisce tutta la produzione locale fino alla frantumazione dei sub-romantici, dilettanti, di cui è piena la parte bassa delle letterature regionali; alla «funzione Porta» si riferisce tutto quel turbinoso capitolo che è Gadda; e addirittura il neorealismo milanese – in cui si comprenda pure Testori ecc. ecc.

Insomma in Porta c'è il seme di tutta la letteratura borghese successiva. È il primo sguardo realistico in senso moderno, sia pur naturalistico, che il «borghese» appena definito dalla rivoluzione liberale, getta, nella sua provincia, intorno a sé, «e osserva un mondo borghese» (o popolano, ma già fortemente inclinato verso le norme morali e sociali della borghesia).

La «funzione Belli», invece, resta isolata. Non c'è nel suo futuro, fino al dopoguerra e a oggi, nulla e nessuno che si possa riferire ad essa. Non ha prodotto conse-

guenze, germinazioni, genealogie. È rimasta ferma là, in quell'assurda Roma papalina come in mezzo a un deserto. Ecco, intanto, perché così misteriosa.

È chiaro che leggendo bene Dossi, Gadda o Testori si compie già un primo passo per leggere bene Porta. Ma chi si deve leggere bene per leggere bene il Belli? Egli non ha nipoti né nipotini.

Insomma, il Belli resta isolato, nella storia letteraria. Cosa possiamo dire di questo suo isolamento? Ossia, quale schema di caratteristiche storiche gli si può attribuire? Anch'esso, come il Porta, è caratterizzato dal «primo sguardo realistico» che il poeta borghese, appena uscito dalla sua rivoluzione, dà al mondo intorno a sé, riconoscendolo: ma tuttavia, nelle radici stesse del modo di essere borghese del Belli, rispetto al Porta, c'è il suo diverso destino letterario. I due poeti hanno analoghe caratteristiche anagrafiche e culturali; ambedue sono di cerchia neoclassica e di condizione economica in qualche modo parassitaria delle classi alte (la nobiltà papalina a Roma, laica a Milano) ecc. ecc. Ma mentre nello «stato di borghesia» del Porta c'è il sapore di una classe sociale dai grandi destini (l'industrializzazione milanese), nello «stato di borghesia» del Belli c'è il sapore, ben più triste e tragico, di una classe sociale destinata ai fasti della burocrazia, cioè al perpetuarsi e al ripetersi, in una specie di fissazione morale.

Ma più profonda ancora è la differenza nell'«oggetto» (il popolo) di quello sguardo. E qui credo che siamo alle soglie di una comprensione almeno schematica e iniziale del mistero del Belli. L'oggetto del Porta era un mondo dove la storia, per le caratteristiche sociali stesse di quel mondo, era in movimento: parte di quel mondo, cioè, moriva (ma il morire significava qualcosa, era un «crepare», un puzzare di morte, un marcire, un decomorsi, un andarsene per sempre) e parte di quel mondo

nasceva (il laicismo, il risorgimento, il liberalismo ecc. ecc.): ogni membro della società vi partecipava: anche nei più umili personaggi del Porta si riconoscono gli archetipi di personaggi moderni, ma insieme vi si riconoscono le differenze, i segni diversi che ha lasciato dietro di sé una storia destinata ad evolversi.

L'oggetto del Belli, invece, era un mondo dove la storia si era «fissata», con caratteristiche anche future di «fissazione»: nulla vi moriva e nulla vi nasceva (niente destini industriali). L'unica persona partecipe alla storia era lui, l'autore di quello «sguardo»: che non poteva che rispecchiare quella immobilità.

La sua società era arcaica – nobiltà e sottoproletariato conviventi – ed era destinata a restare tale anche nel futuro, con le debite proporzioni, con le relative distanze col mondo storico, si capisce. Nei personaggi del Belli riconosciamo i nonni dei personaggi moderni, ma non possiamo che constatarne, rispetto ai nipoti, che un sapore di maggiore arcaicità, nessuna sostanziale differenza.

Il Porta è un poeta vecchio, il poeta di una Milano che se n'è andata e stra-andata. Ma possiamo dire lo stesso del Belli? Quanti personaggi dell'epica cronaca romana sono ancora belliani, come caratteristiche sociali e antropologiche, dico? Il Belli è «ancora» il poeta di Trastevere: a Santamaria, al Mattonato, si ripetono quotidianamente situazioni belliane: cioè situazioni preistoriche rispetto all'evoluzione della società industriale.

Il Belli paga così la fedeltà del suo «rispecchiamento»: non era colpa sua se egli, poeta in qualche modo moderno, rispecchiava un mondo fuori dalla storia e senza storia, il mondo sottoproletario (al livello basso – e un mondo neanche capace di morire – l'aristocrazia e il clericalismo – al livello alto).

Il Belli è stato completamente passivo, in questa sua operazione. Strano: una operazione stilisticamente così

vitale – vitale se mai ve ne fu – come quella del Belli – che veniva a registrare poi il mondo umanamente così vitale – vitale per definizione – del sottoproletariato romano – è invece così carica di morte: così atrofizzata, così marmorea. Non per nulla i versi del Belli, anche i più vivaci, i più stercorari, i più grondanti di parolacce, suonano come endecasillabi da scolpirsi su tomba («Un bosco in un giardino geometrico», dice il Vigolo).

La ragione di questo squilibrio – per difendersi dal quale, appunto il Belli ha creato una delle forme metriche e una delle lingue poetiche più equilibrate, più architettoniche, della letteratura italiana – dipende da una sproporzione tra la coscienza critica e razionale del Belli, così debole e casuale, e la sua materia, il suo «oggetto»: su cui egli ha potuto avere un dominio unicamente psicologico e stilistico; ma di cui, sostanzialmente, egli non capiva nulla, come in un sogno.

Ora è vero che durante tutta la storia letteraria italiana (è questa una angolazione sotto cui tale storia è ancora da scriversi), la «cultura» del poeta e la «cultura» del suo oggetto erano due mondi separati: e se c'era un rapporto questo era puramente poetico (o del tipo ironico-caricaturale – come nei primi raffinati poeti siciliani delle origini – o, più spesso, del tipo «vivace» – populistico, picaresco – come in tutta la produzione umanistica e rinascimentale). In termini linguistici, sotto la lingua gergale-letteraria del poeta vociava continuamente la bassa corte dei parlanti popolari, a dar contributi di vivacità o addirittura di comicità, sempre in posizione ancillare, direttamente proporzionata alla posizione paternalistica dei privilegiati cultori delle lettere (che, come dicono i demopsicologi, qualche volta non sdegnavano di «scendere» agli strati inferiori, a far provviste linguistiche in natura). Tuttavia le cose non sono così semplici.

La plebe era «già» classe, prima che ogni specie di barlume di coscienza potesse suggerire questo concetto:

sicché essa si presentava come una sorta di ontologia senza principio né fine, un incubo non formulato, uno stato di latenza, in definitiva atroce, nella sua totale mancanza di autodefinizione e di speranza.

Dopo la Rivoluzione francese, però, e il fondamento della civiltà industriale (il *Manifesto* di Marx è del '48, la prima stesura dell'introduzione del Belli al suo *corpus* di sonetti – stavo per scrivere al suo *ça ira* – è di 17 anni prima. Però l'ultimo sonetto è del '49), tale rapporto unicamente poetico tra l'uomo colto facitore di versi e il volgo, o plebe, o popolo, non era più possibile.

Col Belli sentiamo per la prima volta, con fisica violenza, che quel rapporto è ormai una «differenza di classe sociale», a tutti gli effetti, eccetto che, per un soffio, nella coscienza del poeta. Era un rapporto politico, insomma.

Non per niente – se ogni censore è un autocensore – nella sua tremenda vecchiaia, il Belli, facendo appunto con infamia il censore della reazione, ha scontato «politicamente» il peccato della sua produzione poetica.

Ma: sapeva o non sapeva egli, comunque, il *saltus* che la storia compiva in lui, povero poeta operante in un'area così mortuariamente marginale com'era Roma in quegli anni?

Sapeva o non sapeva il distacco di qualità tra il suo rapporto mimetico col popolo e quello di «tutti» i poeti italiani che l'avevano preceduto – e avevano compiuto, in qualche modo, in qualche momento, la sua operazione? Che lo sapesse o non lo sapesse non ha importanza, tuttavia a leggere i suoi interventi sul proprio lavoro si direbbe di no: egli non era, esteticamente, che un prodotto marginale del romanticismo ricercatore e teorizzatore di tradizioni popolari e magari, e *pour cause*, prefiguratore di future illazioni nazionalistiche. Ma, guarda un po', malgrado questo, i suoi sonetti, che a uno a uno

sono scene di genere, insieme sono il quadro di un assalto alla Bastiglia.

L'ambizione del Belli, è noto, era di fare una descrizione, magari monumentale, della plebe. Ma non sapendo, per incoscienza politica d'altronde ben giustificabile, dove scatenare la propria inconscia forza di denuncia, egli straripa in una spropositata protesta sacrilega e scatologica: una mania blasfema apparentemente arbitraria, del tutto fuori dalla sua ideologia o pseudo-ideologia da demopsicologo romantico; quindi non poteva che restare travolto dalla lingua della sua *mimesis*.

Egli si è spinto in una terra appena scoperta dove lui – così competente, così mostruosamente competente – si è sperduto. La regressione nel parlante si è mutata in una autodistruzione nel parlante: la realtà rispecchiata ha fatto esplodere gli strumenti del rispecchiamento, così come una bestemmia farebbe esplodere il cuore di una persona pia anche se pronunciata per scherzo.

Tali sue colpe conoscitive – anche quelle che non si possono ascrivere alla sua responsabilità – il Belli le ha scontate fino all'ultimo: in vita attraverso l'autopunizione del mestiere di censore, dopo la morte attraverso l'incomprensione critica e politica della sua ambiguità – quell'incomprensione, del resto scandalosa, cui accennavo in principio.

Notizia su Amelia Rosselli

Uno dei casi più clamorosi del connettivo linguistico di Amelia Rosselli è il *lapsus*. Ora finto, ora vero: ma quando è finto, probabilmente lo è nel senso che, formatosi spontaneamente, viene subito accettato, adottato, fissato dall'autrice sotto la specie estetica di una «invenzione che si fa da sé». E così inserito nella serie di borchie, di cui questa lingua – nata come fuori dal cervello, quasi proiezione fisica di un involucro spirituale razionalmente inesprimibile – ha bisogno di costellarsi, per presentarsi come prodotto culturale riconoscibile, leggibile.

In realtà questa lingua – ripeto – è dominata da qualcosa di meccanico: emulsione che prende forma per suo conto, imposseduta, come si ha l'impressione che succeda per gli esperimenti di laboratorio più terribili, tumori, scoppi atomici, dominati solo scientificamente, ma non nei sintomi della terribilità, in quel loro accadere ormai oggettivo. Sicché il magma – la terribilità – è fissato in forme strofiche tanto più chiuse e assolute quanto più arbitrarie.

I *lapsus* – è strano a dire – sono in fondo l'unico fatto che rende questa lingua storicamente o almeno correntemente determinata. L'unico fatto che sia in qualche modo in comune – a un'analisi ragionevole – coi grandi testi che presuppone (si noti, letti nelle loro lingue, nel semplice corso scolastico e familiare d'istruzione). I finti *lapsus* sono una caratteristica linguistica dei poeti

linguisti (categoria, però, a cui la Rosselli non è riducibile) e sono, insieme, uno degli elementi più correnti della poesia surrealistica (ma la Rosselli non ha con essa parentele). Voglio dire che certamente la Rosselli sa di fare esperimenti linguistici scoperti, in un laboratorio pubblico. E che anzi la pubblicità di tali esperimenti è un dato formale della sua poesia. La Rosselli sa inoltre, certo, le analogie dei suoi nessi con quelli dei surrealisti, dei mistici iteranti, allitteranti, etimologici, anaforici, facitori di *reminders*. E che esistono parentele con Pound. Quel Pound che nelle trascrizioni milanesi è così letterario e provinciale.

Tuttavia, io direi che più che di specie culturale (e lo sono) i *lapsus* della Rosselli, sono di specie ideologica.

Il mondo – attraverso queste borchie – che assicurano storicità, continuità e stabilità a dei testi che sono in realtà dei soffi spirituali direi epilettici, delle ideografie in cui un'anima si proietta alla lettera, e non senza letteratura – il mondo si presenta come un mondo tipicamente liberale e irrazionale.

La critica del poeta a se stesso – in un simile rapporto col reale – avviene si può dire quasi unicamente attraverso i *lapsus*: cioè attraverso l'affabulazione... focomelica... delle proprie figliazioni istituzionali, e quindi per obbligo sociale e consacrazione, sane.

La Rosselli pesta la propria lingua, dunque, non con la violenza di un'altra lingua rivale – «altra» ideologicamente e storicamente – ma con la violenza di quella stessa lingua alienata da sé attraverso un processo di disintegrazione (musicale, direbbe l'autrice) che, in realtà, la ripresenta abnorme sì, ma identica a se stessa.

I *lapsus* sotto forma di errore lessicale e grammaticale, come accade qui, lasciano la parola quella che è: semplicemente la rivelano sotto un aspetto orrendo, di oggettività putrefatta o ridicola. L'agonia o la morte non mutano il mondo.

Tutto lo «spirito» della società liberale è infatti fondato sui *lapses* come deformazione linguistica. Il comico del periodo della letteratura del capitalismo creatore, della grande borghesia – è fondato su una pura e semplice deformazione dell'istituzione: il che esclude ogni possibilità reale di riforma o di rivoluzione linguistica (e istituzionale). Direi anzi che è più resistente ai corrosivi di una ideologia rivoluzionaria una parola deforme che una parola normale. La deformità comporta una più integrale capacità di resistenza, se crea intorno a sé una cerchia insuperabile di morte e di sacralità. Tutto lo spirito liberale vive di facezie che deridono le istituzioni senza intaccarle, accontentandosi semplicemente di inoculare in esse la malattia del mistero, in una inconscia reificazione. (Ho sotto gli occhi un libro che ha successo in Francia, *La foire de cancrs*, errori di scolari somari: «Chi sono i profeti? Gli abitanti della profezia, piccola nazione molto industriosa», «... faceva morire i nemici in raffinerie di crudeltà». E potrei anche citare tutti i motti di spirito attribuiti per la maggior parte a un centro di produzione collettivo, il mondo gergale della *élite* laica di via Veneto.)

Il *lapsus* dà una profonda liberazione: consente, alla buonora, di liberarsi del peso istituzionale – gravante su tutta la lunghezza dell'anima – e, nel tempo stesso, di rispettarlo. Non c'è motto in forma di *lapsus* che sia tanto cinico, feroce, ironico, sprezzante che non includa un sostanziale rispetto per la lingua e la istituzione d'uso. È, se mai ve ne fu, la tipica negatività che afferma. Il fondo del libro della Rosselli – sono riuscito a dirlo malgrado il suo totale rifiuto, la sua pazzesca coerenza che lo salda da tutte le parti come un molle fortilizio – è la grande cultura liberale europea del Novecento. E lo è con uno splendore del tutto eccezionale. Direi che non mi sono mai imbattuto, in questi anni, in un prodotto del genere, così potentemente amorfo, così oggettivamente superbo.

Il Mito dell'Irrazionalità (mettiamoci le maiuscole), ha, con le poesie della Rosselli, negli anni Sessanta, il suo prodotto migliore: lussureggiante oasi fiorita con la stupefacente e casuale violenza del dato di fatto, ai margini del dominio. E il *revival* avanguardistico – così tetro presso gli eterni apprendisti di Milano e Torino – ha trovato in questa specie di apolide dalle grandi tradizioni famigliari di Cosmopolis, un terreno dove esplodere con la funesta e meravigliosa fecondità dei funghi atomici nell'atto in cui divengono forme, ecc. ecc. Oltre i limiti del risguardo non vado. E aggiungo che il tema dei *lapsus* è un piccolo tema secondario e irrisorio rispetto i grandi temi della Nevrosi e del Mistero che percorrono il corpo di queste poesie: è solo un filo che ho seguito per poter produrre qualche effato su questo splendido testo che si propone come ineffando.

L'autrice delle *Mosche d'oro* non si offenderà se spendo anzitutto una parola per l'autore del *Memoriale*: so che lei stessa l'apprezza molto e mi par di ricordare che proprio su «Paragone» è uscita la prima rilevante poesia di Volponi (me la mostrava Soldati dieci anni fa, mentre facevo il generico in un suo film di pirati), e su «Paragone» è uscito il primo saggio di *Memoriale*. L'esclusione di *Memoriale* è uno dei punti scuri di questo premio, di cui mi faccio *correo* qui, parlando: e non so se sia un vero e proprio sintomo della fine di un periodo culturale e dell'inizio di un altro, di cui protagonisti saranno gli editori e noi scrittori saremo merce. L'unica protesta contro l'industrializzazione della cultura è la cultura: ma tra i miei amici della domenica le persone colte paiono scarseggiare, dico le persone che portino per la cultura un vero e proprio amore.

È a queste persone senza amore che, qui, mi rivolgo: con risvolto da prete, da predicatore.

Ricordate *I Porci*, *Lavinia fuggita*, *Artemisia*, le più belle pagine della Banti, fino a queste delle *Mosche d'oro*: vedrete configurarsi, insieme al personaggio di una vera scrittrice, il simbolo di un amore. Ma non dico mica amore astratto, letterario, umanitario; dico amore per lo stile, dico stile.

Meraviglioso manierismo! Connettivo profondo e ra-

dioso tra sensualità, irrazionale e indistinta, e sapienza profonda e pacata degli strumenti dell'espressione!

La Banti è forse l'unica nostra grande manierista: alle spalle (la Banti ha cominciato tardi a operare) ha una generazione di manieristi novecenteschi, la cui suggestione base era l'impressionismo, e il cui prodotto più alto è stato indubbiamente Comisso. Dopo di lei, vorrei, tra i tre o quattro che potrei scegliere, fare il nome di Bassani: che, appunto, nella sua ispirazione pittorica squisita, non è mai impressionista: c'è il fuoco, il rossore, nei suoi paesaggi, del Rinascimento, dei Fiamminghi, di Morandi. Ma in Bassani c'è qualcos'altro: quel qualcos'altro che è della nuova generazione: una aspirazione eteronoma, che tende a fare del manierismo una componente secondaria. Messa lì, in questo schema – e, un po' defilato, a dominare discretamente la situazione, vogliamo mettere il segno di Gadda? – la Banti viene a trovarsi tra una generazione di prosatori d'arte, senz'altro interesse che l'arte, reazionari, mistici, provinciali, ciabattoni, cugini più piccoli e più brutti di D'Annunzio – e una generazione più giovane di veri narratori, utenti di significati oltre che di fonemi; e lì si trova a non essere caratterizzata da nient'altro che dalla propria vocazione.

Come ogni grande manierismo, la sua opera pare nascere dal niente: essa non condivide la fatale ideologia reazionaria degli stilisti, dei manieristi di second'ordine, né pare render esplicita una sua ideologia progressista, che probabilmente condivide con le generazioni più giovani.

Ci troviamo davanti alla concretezza delle sue figure (niente è più palpabile, olfattivo, ottico delle funeree e folgoranti creature del manierismo), come di fronte ad apparizioni, indelebili, che non si spiegano se non con il loro essere, non trovano giustificazione se non nella loro bellezza, nella loro assurda precisione, nella loro incisi-

vità, non dico leccata, ma accanita, nella stravaganza purissima delle loro tinte.

Vedete che tendo a parlare più di quadri che di pagine: ma l'interiore ispirazione della Banti è pittorica: e mica impressionistica, e tantomeno macchiaiuola, come dicevo – e come avviene, sotto sotto, per i nostri Grandi Novecentisti: la cultura pittorica della Banti è totalmente anacronistica, si tratta di una serie di recuperi e di scoperte che spaziano secondo una linea di gusto arbitrario e rigoroso attraverso i secoli. Non so nemmeno se al centro di questa ispirazione pittorica ci siano i manieristi storici del Cinquecento: ci troverei poco Pontormo, per esempio. Più che il pigmento del colore pare interessare alla Banti il tratto: perciò ci troverei i fiorentini disegnatori del Quattrocento, farei addirittura il nome, pensate un po', del Pollaiuolo; e naturalmente i Ferraresi, e i realisti (nel senso di manieristi del quotidiano) che tanto piacciono a Longhi e alla sua officina. Mi piacerebbe veramente avere il tempo e la pazienza per cercare, nelle pagine della Banti, i suoi colori: ricostruirli, metterli insieme, quasi una serie di tinte fondamentali, capaci d'ispirazione: il consunto, fervidissimo verde, lo screpolato luore rosa, il sangue di bue, il morello, le potenti scoloriture da acquaforte acquarellata, in cui prende corpo l'imperterrita saggezza delle sue donne «emancipate» arcaiche o viventi. Ma questa non è la sede di simili degustazioni. Volevo dire che la sostanziale anacronia della Banti rispetto alla cerchia semiologica in cui ha operato e opera, è invece sincronica con un più profondo e integrale spirito dell'epoca. Quando dico che la Banti è la nostra più grande manierista voglio dire che il fantasma estetico di purezza stilistica che ha vivacchiato un po' meschinamente tra i nostri letterati del Novecento, ha trovato il modo di essere in lei un grande fantasma.

Ve lo ripeto, sono qui quasi in veste di prete, di predicatore: perciò, come tale, permettete che tuoni:

l'Apocalisse è prossima, ci troveremo presto cancerosi sull'ultima spiaggia,

oppure: provvederanno le Destre a fare un po' di igiene, estirpando la nostra mala genia di gente ragionante,

o, infine – se né questo né quello accadrà – potete star certi che nella nuova era i Bompiani o i Mondadori saranno autorizzati a lanciare dei Robot.

Contro questo caos verso cui il nostro secolo ci sta portando, la Banti è uno dei pochissimi autori che ci dà qualificati <?> infatti:

la differenza tra la Banti e il Novecento cui essa pare appartenere, consiste nel fatto che il Novecento aveva il culto della bella prosa, la Banti ha il culto dello Stile: il che significa che c'è un salto di livello, infine, ideologico. La prosa d'arte prevede una visione del mondo disimpegnata perché rinunciataria e ristretta: il manierismo stilistico tiene presente, con quel tanto di follia che lo pone in discussione, un intero passato secolare di bellezza formale. Mentre la prosa d'arte è l'ultimo sedimento, passivo, di una tradizione letteraria troppo letteraria, lo stilismo ne è una riscoperta, attiva, reattiva, ispirata. Dalla prosa d'arte – che tanto concedeva alla borghesia fascista – è nata una prosa narrativa che tanto concede alla borghesia cattolica: lo stile – e l'amore per esso – si mantiene ferocemente indenne da tali concessioni. La letteratura della Banti, dai primi racconti alle *Mosche d'oro*, mantiene sempre intatto quell'eretto, crudele, lucidissimo amore per lo stile: possiede cioè quel tanto di misterioso, di specifico, di *impren-dibile*, che non potrà mai essere mistificato e lanciato al consumo. Lasciatemi reiterare: l'unica protesta contro l'industrializzazione dello stile, è lo stile.

Per quale ragione io presento Frassinetti, in un caso in cui presentazione può valere «garanzia», «raccomandazione»? In altre parole, perché Frassinetti mi piace, e mi piace, nella fattispecie, questo suo libro dal titolo illecitamente cecoviano di *Un capitano a riposo*? È una domanda che mi devo fare, data la distanza che apparentemente, almeno, ci separa come «autori»: e a cui devo rispondere, per respingere lontano da me l'accusa di quello stato, che nella società, e nella società letteraria italiana, pare essere così terribile, lo stato di contraddizione.

Apro proprio a caso il libro e leggo: «Cominciai subito la via crucis dei ricorsi, dato che per pura dedizione arrivai a trovarmi nella dura condizione di fuori termini di legge, nonostante le mie effettive minorate condizioni fisiche».

È questo un periodo che si fonda su due diversi piani linguistici. Il primo piano è subito chiaro: si tratta del linguaggio burocratico, nelle sue diverse tecniche (qui ne appaiono due, quello legale – «fuori termini di legge» ed «effettivo» – e quello medico-legale, «minorate condizioni fisiche»): il linguaggio appunto delle «domande in carta bollata», che è poi quello che fa la parte del leone nella regressione mimetica frassinetiana. Tutto il *Capitano a riposo*, è infatti una specie di «discorso libero indiretto», ricostruito però nel momento in cui si espri-

me sotto forma di domanda, supplica, o promemoria all'autorità. Un monologo interiore legalizzato, insomma. Il secondo piano linguistico è meno facilmente catalogabile. Lo si potrebbe dire l'italiano medio in una accezione vivace: usato da chi, più che usarlo, lo citi, con la soggezione della persona che non se ne senta degna, pur avendone tuttavia qualche diritto. Nel periodo citato, per esempio, abbiamo, «via crucis» e «pura dedizione»: che sono appunto, due citazioni, usate per vivacità di linguaggio applicata, non reale, commoventemente non reale. Due citazioni il cui fine è una sorta di *captatio benevolentiae* verso i superiori: come a dire: «Vedete, anch'io, umile, oso usare il vostro bel linguaggio: che, sia ben chiaro, resta vostro, io non faccio che citarlo, da una parte per farmi riconoscere, dall'altra per farvi piacere: il *via crucis* resta vostro, resta dei vostri bei figli che frequentano i ginnasi... e così resta vostra l'allocuzione "pura dedizione", tanto cara alle vostre motivazioni, ai vostri discorsi alle inaugurazioni e alle cerimonie pubbliche. Lasciate a me, che sono qui in veste di supplice, il piccolo diritto di infiorare la mia "domanda in carta bollata" coi fiori della vostra espressività di classe!».

Chi è questa terribile creatura che non conosce altra alternativa di linguaggio che le due lingue dei suoi superiori? La lingua che essi pretendono per essere interpellati, e quella che essi concedono per essere rabboniti? Certo è una creatura inconoscibile, almeno attraverso i suoi mezzi linguistici: essa non può mai pronunciare una parola sua: ciò le è metafisicamente impedito, del tutto identificata come si è nelle due concomitanti monomanie espressive. Al di fuori di esse, non c'è altra possibilità di esistenza: l'immersione totale nell'anonimato.

Il destino però ha voluto concedere a tale straziante creatura la possibilità di parlare: ma su carta bollata, cioè a patto di obliterarsi in uno stile d'obbligo, fino a sopprimersi totalmente nei *cursus* della pratica, nelle lo-

cuzioni richieste dagli uffici (cioè attraverso il pagamento della marca da bollo).

Anche nel caso però che tale tassa sull'espressione non sia stata pagata, Frassinetti deve ricorrere allo stesso tipo di contaminazione linguistica per poter rifar il verso della sua creatura: un po' abusivamente allora, e con minor assolutezza. Perché allora il piano burocratico-legale deve venir sostituito da un linguaggio, diciamo, ufficiale, un pochino più generico. Passiamo dal caso di *Un capitano a riposo* al caso di *Un Cesarino o due*. Eccone un pezzo: «In verità, lo zelo ineguagliabile del richiamato Cesarino Calò nel compiere il proprio dovere sotto le bandiere...». Dove si vede ben chiaramente come i due piani linguistici che dicevo prima sono molto più avvicinati, consentendo una più rapida frequenza dello scambio fra termini duramente ufficiali e termini miseramente vivaci. Per esempio lo «zelo ineguagliabile» detto in principio al periodo, fa parte del versante della carta bollata, dei bollettini, delle motivazioni, ecc. ecc. o fa parte del versante della citazione adulatoria di tale ufficialità linguistica? In questa maggiore incertezza del monologo interiore, del rifacimento di linguaggio subordinato – dovuta alla mancanza, in questo caso, del testo bollato – traspare più chiaramente, più ingenuamente, e, se vogliamo, più goffamente, la posizione dell'autore – non completamente immerso nella lingua del suo personaggio, e quindi, di tanto in tanto colto in flagrante reato di lesa *mimesis*. Si vede, insomma, la faccia di lui, Frassinetti, da cui è caduta la maschera del suo personaggio. Man mano che egli si distacca dal linguaggio strettamente ministeriale, verso forme di linguaggio più genericamente ufficiali, scolastico-magniloquenti, la resa artistica stinge, e mostra qualche squallore di laboratorio.

Ma ciò è estremamente utile all'indagatore. Perché è in questi momenti che l'inconoscibilità dei personaggi si fa meno totale – per una lieve perdita di rigore, appun-

to, dei due piani linguistici entro cui essi per destino si muovono. D'altra parte, attraverso questi pochi accenni, il mio interesse per l'operazione linguistica frassinettiana, si è esaurito. Non potrei trovare in questo campo delle motivazioni più persuasive della mia stima per questo libro, per cui non mi resta che rivolgermi, al di là della lingua, verso le sue superfici interne. Del resto la caratteristica principale dei personaggi, quella cioè di essere delle «forme interne», che si svolgono, si sviluppano e infine si concretizzano psicologicamente e figurativamente al di fuori della lingua, vale anche per Frassinetti. E infatti le «forme interne», di Colasanti Nicola o di Calò Cesarino, piano piano, direi a forza di iterazioni, di varianti minime del rapporto tra il linguaggio protocol-lare dei subordinati e quello vivace-espressivo del buon umore dei superiori, vengono fuori, espongono i loro connotati. E si vede subito che sono personaggi abbastanza rari nella nostra storia letteraria. Probabilmente soltanto l'Albino Saluggia del *Memoriale* di Volponi, può essere considerato un loro confratello. Ma in lui le caratteristiche sociali della sua psicologia sono più chiare, in quanto esaltate dalla condizione nuova e speciale in cui si applicano, la fabbrica neocapitalistica di Ivrea: mentre la condizione sociale degli eroi di Frassinetti è ancora quella classica, quella arcaica: antropologicamente più vicina a quella dei personaggi delle cronache padane o cassinesi del XIV, del XV, del XVI secolo – e perciò così mal conosciute dagli italiani che vivono a livello superiore (noi): se l'abitudine è un assai cattivo strumento di conoscenza. Ogni tanto, è vero, c'è un Cannarozzo, che butta una bomba in una platea, o un vigile urbano che uccide il suo Comandante: i personaggi paleo-italiani di tal cifra passano dallo stato di inferiorità alla pazzia, saltando quella fase – così delicatamente e gustosamente oggetto di interessi conoscitivi e competenze – che è la nevrosi. I personaggi «alienati» di Fras-

sineti, poverini, non sono dei nevrotici. Perché, con classica umiltà, essi hanno liberato l'alienazione nell'accettazione piena e sdrammatizzata di una condizione di «dipendenza», o «subordinazione», con cui si identifica la loro vita. Loro sono i sudditi e sopra di loro ci sono le Autorità: queste si incaricano, attraverso una elementare influenza ideologica – dal sillabario delle elementari, alle motivazioni delle medaglie al valore – di dare loro dei buoni sentimenti: ed essi se ne appropriano con entusiasmo e con ingenuità. Non c'è nessuno di loro, che pur nella sua disastrosa situazione economica, si sogni mai di abbandonare, tradire o adoperare per calcolo, quei buoni sentimenti. Oltre che entusiasti e ingenui, essi sono *poi* dei deboli, anche fisicamente: croniche malattie allo stomaco, al fegato, alla pancia, ecc. Un fetore di escrementi e di vomito aleggia tenuemente su tutto il libro, alone atroce di dolori accettati con rassegnazione, e con un'orgia di locuzioni umoristiche mimetizzate dai medici militari, dai cappellani, ecc. Ed è strano che nessuno di loro, pur con una così violenta tendenza al conformismo più definitivo, e direi metafisico, sia stato fascista: per una impossibilità, si direbbe, altrettanto ineluttabile e metafisica... Ed è su questa osservazione di contenuto che s'impianta un'idea, semplicissima, del resto, addirittura ovvia: ossia che questi paleo-alienati, questi colitici per subordinazione, hanno come caratteristica principale la bontà. Una bontà contagiosa, verso l'alto. Il loro sguardo al mondo, carico del senso della propria inferiorità, non osa che averne rispetto e amore. Anzi una profonda allegrezza è nel fondo delle loro lamentele e delle loro suppliche. Perché lo stare al mondo è fondamentalmente giusto, consacrato da una specie di benedizione. Tanto è grande la loro sostanziale fiducia nella bontà del mondo, che quando in testa alle loro suppliche in carta bollata leggiamo la parola «Maestà!», a indicare il destinatario delle stesse – a tale «Maestà», ci

si disegna inconsciamente nelle cellule ipnagogiche una immagine buona, ridente, mite, del Re Vittorio Emanuele III, o Umberto che sia – a cui va tutta la nostra tenerezza simpatetica di lettori.

C'è, è vero, un senso di atroce ingiustizia nei propri riguardi in tutti questi personaggi: anzi, tale senso d'ingiustizia ha tipici caratteri paranoidei, o comunque ossessivi. Ma l'ingiustizia è stata espunta dal mondo organizzato, dallo Stato, che, per sua qualità e definizione, ingiusto non può essere: ed è stata deferita in una specie di astrazione onirica (e di qui, *per li rami*, a Kafka). Essa è un tormento, insieme del supplice e dell'Autorità, ambedue costretti, da quella malvagia ingiustizia metafisica, a non poter fare quello che desidererebbero fare: il primo a ricevere, il secondo a concedere il bene. Benché il primo, nella disperazione, si faccia sempre più succube e conformista, il secondo sempre più paterno e autoritario.

Malgrado però questa disperata corsa al conformismo, i personaggi di Frassinetti – insisto su questo particolare del tutto secondario – non sono mai fascisti (mentre, in fondo, logicamente avrebbero dovuto esserlo). E questo perché la loro bontà è un fatto, direi, tautologico. Tanto da non riuscire non solo a fare il suo contrario – cioè il male – ma nemmeno a concepirlo, o percepirlo, o a sospettarne l'esistenza. Essi non solo non sono fascisti perché il fascismo, in quanto male, non può essere da loro perpetrato, o capito: ma perché non sanno, comunque, individuare il male, in qualsiasi parte esso sia. Non c'è altra alternativa oltre il loro rapporto di umili con la grandezza, di figli con il padre.

È a questo punto che scatta la mia personale comprensione del libro di Frassinetti: ciò che amo in esso, per affinità elettiva, è questa bontà dei personaggi, non solo la loro bontà effettuale, che mi prende alle viscere,

ma la loro bontà metafisica, la loro inettitudine a riconoscere il male, che è la grandezza e la miseria della poesia.

Ma non basta. È certo che con la bontà non si fanno le rivoluzioni. Non si fanno nemmeno le denunce di miseria e malcostume come questa. E Frassinetti è complice della bontà dei suoi personaggi: anzi, ne è la matrice. Oserei dire che lui, lui, è uno di loro. Il piccolo errore logico che è indubbiamente quello di non esser riuscito a far essere i suoi personaggi fascisti, in buona fede, magari, lo spia. È il piccolo particolare che tradisce l'autore del delitto perfetto. Questo gruppo di personaggi sarebbero rimasti alla loro brutta oggettività – miseri Cannarozzi o Tobia, rimasti alla soglia della pazzia – se la loro bontà di impotenti non fosse stata omologata da una bontà ben più lucida, certo, razionale, della loro – una bontà che sa che cos'è l'anticonformismo e la lotta di classe – ma non per questo tuttavia è meno impotente: e perciò destinata a essere la bontà di coloro che comunque pagano, di coloro che non sapranno mai alzare la voce, dei condannati alla mitezza: e da questa contraddizione nasce una patetica aria di fraternità, l'idealità irrealizzabile ma mai tradita, che è il tono profondo di questo libro.

Comincio mimando Debenedetti: per fare una buona cosa immediata, bisogna meditarla a lungo. Vorrei essere immediato, qui, in questa sede: perché immediati sono gli affetti, perché immediata è la simpatia, perché immediata è la commozione, ecc. Ma non ho avuto tempo per tanta immediatezza. Sono arrivato ieri dall'Appennino bloccato dalla neve, per ripartire oggi per Frosinone, e riessere qui adesso. Non ho avuto tempo.

Perché dicevo che comincio mimando il mio oggetto? Ma perché ho cominciato con una massima da moralista! Un particolare moralista letterario, che traspone la massima agli schemi e ai meccanismi della letteratura. Il primo atto critico di Debenedetti è dunque questo. Ma prima dell'atto critico c'è la vita. E siccome la vita di Debenedetti è appassionatissima, per forza deve presentarsi sotto un velo ironico, di vecchio, peripatetico, *humour*. E così, continuando a mimare Debenedetti, ho citato un aneddoto: lo scorcio sull'Appennino, Frosinone, ecc. Il secondo atto critico del Nostro consisterebbe - dunque - nel fare un «passo indietro» verso la vita antecedente, sua propria o del poeta in esame: ma un passo indietro moderato, «corretto», appunto, nel senso che danno gli stilcritici alla parola, dal necessario umorismo aneddótico.

Il terzo atto critico di Debenedetti è, poi, come dire, un raffreddamento della materia: il porsi a un angolo vi-

suale totalmente intellettuale: intellettualistico, vorrei dire. Su questo non lo mimo, neanche per scherzo, perché qui egli non è mimabile: è un modo di vedere le cose completamente originale. Ed è questo che fa di lui qualcosa di diverso da un critico: ma un saggista-autore, certamente unico in Italia. In tal senso un vero e proprio inventore linguistico. E non magari in qualità di romanziere in potenza, come afferma Moravia, ma proprio in qualità di critico. Leggete una frase del corsivo premesso ai suoi saggi critici: «Questo terzo gruppo di saggi si intitola ora, nel presente volume, "Verticale del '37". Titolo sportivo e aviatorio, un po' da fortezza volante, tutt'altro che fatto per piacermi: ma l'ho adottato ugualmente, perché credo risponda a verità. Tutti gli scrittori di qualche valore, che in quei mesi diedero un libro alle stampe, vi sono esaminati in base ad esso libro, cioè a perpendicolo...». Dove non vi faccio notare gli apporti linguistici eteroclitici ed eccentrici rispetto la gergalità critica, del resto sottolineati da una «fortezza volante» che non sfuggirebbe nemmeno a un lettore con la sensibilità di un bue; ma vi faccio notare le due vere e proprie invenzioni linguistiche della «verticale» e dell'«a perpendicolo»: che sono, diciamolo per essere brevi, per capirci subito, due illuminazioni, ossia due significati.

Perché in Debenedetti questo triplice atto critico così complesso, e in taluni casi così complicato? Perché la trasposizione moralistica alla letteratura, perché l'umorismo compromettente seppur dominato, perché la visuale intellettuale sempre, direi, «a perpendicolo»? Ma naturalmente, per difendersi. Perché come tutti gli uomini in cui la passione è traboccante, Debenedetti è un uomo inerme. E allora deve difendersi. Mai niente è facile per gli inermi: e allora che lotta, per essere, in realtà, agguerriti. Ora, Debenedetti è uno fra gli uomini più agguerriti che operino nella cultura italiana. Ma per me, continua a essere come la prima volta che l'ho conosciu-

to, com'è in realtà: un uomo tutto ansia e passione. Era nel primo dopoguerra, a Firenze: io ero un giovane facitore di versi friulani perduto nella platea, e Debenedetti parlava a questa platea: cosa dicesse non ricordo, a chi dicesse, e per quale occasione, nemmeno; certo, una di quelle grandi giornate della speranza. Ricordo solo lui che dice. E c'era tutta la complicata meccanica moralistica applicata al sistema letterario, c'era il suo accorato, eletto *humour* biografico, c'era la sua crudezza d'indagine avanguardistica per intellettuale violenza: c'era tutto lui, insomma, com'è nella storia. Forse che l'amore non sa che farsene della storia? Il mio amore è nato per un uomo che palpitava, cercava, tremava: il nostro amore, è per un uomo che palpita, cerca, trema.

Non ho avuto la forza e il tempo di preparare quella cosa che ogni volta che vengo qui da Einaudi chiamo «penso» (ci sarà una correlazione): ho preparato al suo posto un *collage*, più pratico e sbrigativo; dei versi miei pertinenti all'argomento – naturalmente inediti – e una rabbiosa appendice.

Siccome, per quel che riguarda il quadro in generale, mi pare che gli si potrebbe applicare un cartellino così concepito: «Quello che è successo dopo "Officina"», comincerò dai responsabili, ora in mora semi-volontaria; ed ecco le prime lasse – tipograficamente vere e proprie citazioni di rudimentali *calligrammes* – di una mia composizione intitolata *Nuova poesia in forma di rosa*.

Quanto alle cose recenti nate in questa «mora», davanti alle saracinesche abbassate dell'officina (i prodotti dell'Evo Nove), personalmente provo scarso interesse per la neoavanguardia, se io esplicitamente e sonoramente mi dichiaro «una forza del Passato» – come ho scritto nel verso di una poesia giacente ora in tribunale col materiale sequestrato della *Ricotta*, affidata com'è stata la sua dizione a Orson Welles, e ben mi sta, penseranno tutti – e poi per le seguenti più serie ragioni:

a) Prima di tutto io sarei semmai tentato da una vocazione di pre-grammaticalità (fondermi, struggermi, perdermi in una interiezione, un nevrotico-classico, uno pseudo-popolare, uno pseudo-parlato, *ah*, ecc. ecc.). La

pre-sintatticità dell'avanguardia presuppone la sintatticità, cioè, già, una società composta e istituzionalizzata. E allora ben altra operazione c'è da fare su essa, che quella di tornare ai suoi presunti barbarismi originali: marcescente romanticismo, come si vede.

b) L'anti-sintatticità, poi, dell'avanguardia, è tutta apparente. Anzi (come ho detto, qui in questo stesso volume del «Menabò» presentando Amelia Rosselli) essa è profondamente ipocrita, se una sintassi deforme è molto più resistente di una sintassi normale alle aggressioni eversive di tipo semantico. Insomma, l'avanguardia si incaricherebbe di rendere abnorme una sintassi onde renderla ancor più capace di fissazione: più la sintassi dell'avanguardia è *eslege* e deforme, più il «Corriere della Sera» può tranquillamente abbandonarsi ai suoi vieti e canonici sintagmi: l'operazione è sostanzialmente la stessa: le due ali operano lo stesso accerchiamento dell'esercito nemico. In conclusione, se fossi meridionale, alla parola avanguardia, tanto essa è legata alla restaurazione borghese e alle bieche manovre capitalistiche, farei le corna.

Ma leggendo questo «Menabò», che raccoglie *exempla* di una avanguardia più seria, i giovani alleati di «Officina», neocapitalisticizzati quanto serve, ma non di più, non c'è, come si dice, da stare molto allegri. Il Crovi, che li introduce e li presenta, intanto, è già un esempio di degenerazione razionalistica: egli tratta la poesia esattamente come merce. Non era questo che intendevamo quando sulle paginette di «Officina» ci battevamo per la razionalità, contro le ineffabili e ineffande omertà tra la critica e la poesia del Novecento!

Quanto ai poeti, essi sono tutti uniti fra loro da un comune denominatore: la tonalità crepuscolare. Possibile, direte, dopo tanta ideologia, tanta amarezza e rabbia rivoluzionaria, tanto acuirsi di passioni, tanto sprovvincializzarsi del gusto, ecc. ecc.? E beh, sì. E per vie molto se-

grete, che forse vi parranno inattendibili – però, però... Ecco la trafila che ho ricostruito, pensandoci, non meno stupito di voi: gli anni Cinquanta sono in poesia determinati dal pensiero ideologico e politico, nel senso che argomento diretto della poesia erano appunto ideologia e politica. Ma il poeta che affrontava questi argomenti proveniva da una zona letteraria in cui il «soggetto», il *je*, aveva estrema importanza – si può anzi parlare di un narcisismo mistico, in cui l'io veniva in parte bruciato dalla propria esaltazione. Di fronte all'ideologia e alla politica, l'io narcissico trova una forma di esaltazione opposta ma ugualmente determinante: si tratta cioè di un narcisismo eletto e passionale, in cui l'io recita in un palcoscenico che si trova ai Centri della Lingua, della Società, ecc. Intiepidito l'impeto ideologico e politico, tornata la vita a una normalità caratterizzata da nuove fenomenologie da capirsi e spiegarsi – pare, al loro livello e dentro il cerchio delle loro esperienze – l'io è ripiegato a rappresentarsi in palcoscenici ben più modesti: il poeta descrive se stesso in atti pratici (se stesso con la bottiglia del latte, o se stesso che ragiona sui casi del neocapitalismo) senza più la grande esaltazione ideologica degli anni Cinquanta. Ma non è regredito nemmeno agli Inferi mistici e formalistici dell'Anteguerra. Si è, praticamente, ritrovato in provincia, si è ritrovato in piena società borghese e piccolo-borghese – un po' più pingue, ma questo non significa nulla. Egli perciò deve reprimere il proprio narcisismo (che in questa repressione trova la sua rivalsa) attraverso le regole del vivere borghese. E questa è appunto la definizione del crepuscolarismo.

Tra neoavanguardia reazionaria e crepuscolarismo fenomenologico, il futuro mi pare molto, molto nero.

[Nota su una poesia di G. Manacorda]

Credo che sia la prima volta che Giorgio Manacorda pubblica delle sue cose in una rivista importante. Alcuni suoi versi (giovanili!: egli ha adesso 21 anni) sono usciti nei fogli di quel movimento straordinario (purtroppo mal conosciuto da noi adulti) che è la Nuova Resistenza. È a una riunione «civile» di questa organizzazione che ho conosciuto Manacorda, confuso tra gli altri suoi precocemente adulti compagni – appartenenti all'ala cattolica avanzata o a quella socialista per grandi tradizioni familiari – e ho subito visto, da fervente diagnostico, che in quei versi giovanili c'era la «qualità» – lasciate che usi questa parola del gergo. Indi, conferma su conferma: è stato un anno di selvaggio lavoro, questo, per Giorgio Manacorda. Ho sul mio tavolo virtualmente pronto un suo volume di versi (a cui mi divertò a pensare titoli: *Berengario...*), donde questi *excerpta* per «Paragone». Il lettore buono vi reperirà subito i dati stilistici e civici tipici. Io vorrei dire di questo poeta – che con assoluto e trasparente coraggio sceglie fermamente una posizione che agli albori degli anni Sessanta rischia un po' di presentarsi «datata» al decennio precedente (sciocchezze, in una storia della poesia, sia pure di un mezzo secolo) – la straordinaria intimità, l'alta, dignitosa intimità, che egli riesce a stabilire col lettore. È il suo, col lettore, un vero e proprio scambio di sentimenti, i più gelosamente privati e i più struggentemente pubbli-

ci. E la forma – in un periodo di formalismo apparente, in realtà di rozzo e velleitario contenutismo – è qualcosa di strettamente funzionale: ma funzionale, dico, non al solo oggetto della comunicazione, ma al suo sentimento, in quanto l'oggetto è offerto ancora nel suo farsi, nel suo nascere, nel suo svolgersi; drammaticamente; così che non è un caso che una delle sue ultime composizioni sia un monologo (di Berengario) alternato a un coro. La persona umana del poeta è concepita da Manacorda come una persona «recitante», in un ideale luogo di esposizione di sé, confessionale o tribuna – anche, e soprattutto, quando l'elemento predominante del discorso in versi sia l'insorgere della vecchia, fondamentale autoaccusa, o senso di scacco, o disistima di sé, quale figlio debole, indegno dei padri, massacrato – che si aggrappa alla purezza morale come a un diritto, come all'unico modo di sopravvivere. La purezza morale e la condotta politica. Perciò la forma è magmatica, ricca di sospensioni, di frammentarietà, di *pathos* allo stato grezzo: è un'idea in qualche modo romantica della forma, insomma, grondante di tutti gli stilemi del decadentismo civile prodotto dagli anni Cinquanta: e aderisce – con una adesività quasi morbosa – ai nuovi temi della generazione giovane. I padri, per Dio, non sono più degli abietti fascisti o dei pavidetti ermetici: siamo noi, ora, i padri – degli antifascisti, almeno. Non gli abbiamo lasciato a questi giovani, una eredità di odio, ma, almeno, una pura passione estetica e politica: che potranno considerare caotica e viziata, e forse un po' disprezzare, ma che non potranno fundamentalmente non far loro. Così, in qualche modo, com'è giusto, Manacorda – quale figlio – è molto più avanti di noi, sulla strada che noi gli abbiamo sgomberato dallo sterco letterario piccolo-borghese, estetizzante e reazionario. La pulizia morale e politica della testa di Manacorda riesce a far lievitare molto meglio che in molti casi della generazione a lui precedente,

il dolore, il dolore dell'essere figlio, le private abiezioni, le impossibilità a realizzare il proprio ideale, i momenti di debolezza nell'urto tra la vita intima e quella pubblica, le sproporzioni tra confessione e ideologia, ecc. ecc. E che piacere fa vedere come la poesia, visitatrice così crudele, dispettosa, eternamente *altra* da sé, possa coincidere, ancora una volta!, con quel sentimento così prosaico, così impoetico, così ingenuamente translinguistico, che è l'onesta volontà di essere qualcos'altro che poeta!

È sicuro che tutto questo libro di poesie e poemi – di Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportages e Progetti in versi – tenda all'idea nata nell'ultima pagina: ossia *a)* la negazione di ogni possibile ufficialità o stabilizzazione ideologica, *b)* la vocazione a una «opposizione pura» come di chi, per troppo amore, non possa poi in pratica «amare nessuno e non essere amato da nessuno», *c)* la scoperta che ormai «la Rivoluzione non è più che un sentimento». Di qui, i versi di rimpianto, per gli anni Quaranta, per gli anni Cinquanta (con delusione quasi anarchica, se l'Autore non fosse invaso da una profonda nostalgia della ragione piuttosto che del sentimento). E il tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell'uomo (diviso in due Razze, ormai, più che in due Classi) come l'inizio di una Nuova Preistoria (non meglio identificata) – che è il motivo ossessionato di tutto il libro. Sono momenti destinati necessariamente alla frammentarietà (pur nell'incoercibile tendenza dell'Autore a «chiudere» formalmente): frammentarietà nel contingente biografico, ossia l'angoscia di una vera e propria persecuzione, attraverso mostruosi processi, e la regressione, conseguente, su posizioni predestinate da un profondo trauma iniziale, con l'annessa tentazione irrazionalistica e religiosa: e, infine, l'*abiura* di tutto un periodo della propria vita.

Sicché, quando egli riemerge, malconcio e umiliato, a un discorso liberato dai suoi mali e dai suoi guai – al vecchio discorso sociale delle *Ceneri di Gramsci* dilatato, ora, da una Roma un po' provinciale a zone e livelli molto più vasti del mondo – ecco, nel generale disimpegno di questi anni, la deludente illuminazione iniziale cui si accennava in principio, come funzione inconscia di tutto il libro, come sua impopolare e disperata integrazione.

«Lo ripeto: io sono in piena ricerca»

Nell'impubertà, avevo due spaventi mitologici: quello di essere sepolto vivo, e quello di essere accusato innocente. La seconda cosa mi è tanto accaduta che è successo l'incredibile: mi ci sono abituato.

Ora sono accusato innocente su questioni linguistiche.

Per fortuna ho un alibi, come si dice, di ferro: la pubblicazione delle *Nuove questioni linguistiche* per intero, sulla rivista «Rinascita» (sabato 26 dicembre 1964). Del resto ho anche testimoni che mi hanno sentito elogiare con fermezza il sublime riassuntino di quella mia conferenza, sul «Corriere della Sera». Enrico Emanuelli – che, dalle colonne del «Corriere della Sera», mi «accusa innocente» – poteva fidarsi più di quel sublime riassuntino che dell'intervista sul «Giorno» nel corso della quale, con impeto e toni colloquiali, ho sfiorato tanti altri problemi oltre a quelli linguistici.

Lo stesso Arbasino, quel caro pazzo, mi ha capito male. Sì, capito male, capito male: proprio come un ascoltatore che ascolta un conferenziere noioso. (Ma se avesse dato un'occhiata ai testi di Marx e Lenin almeno una volta nella sua vita, forse mi avrebbe capito meglio: non sarebbe ora che Arbasino citasse almeno un pezzettino di Marx? Magari anche quello del centro-sinistra, non chiedo molto. Manca ad Arbasino la «dimensione classista» del mondo, e questo infatti appiattisce il suo ultimo libro *Certi romanzi* fino a renderlo una specie di centone

«Il Giorno», 6 gennaio 1965

medievale: in cui tutti trovano posto, isofoni, isoglotti, isocefali nella grande piramide gerarchica dei valori di un solo mondo: quello della borghesia.)

Io nella mia conferenza avevo certo scoperto un uovo di Colombo: lo ammetto. Ma non ammetto, con Emanuelli, che quest'uovo di Colombo sia stato scoperto prima. Egli cita la mia amica, e cara amica, la Corti. Ma quello che dice la Corti a proposito della possibile e in parte attuata nazionalizzazione della lingua italiana – e che Emanuelli cita a distruzione di ogni mia novità – io l'avevo già detto e scritto (certo con minor competenza) cinque o sei anni fa! Tutti allora – e anche prima – in piena cultura neorealistica e impegnata, credevamo che la nazionalizzazione dell'italiano sarebbe avvenuta attraverso quella cultura, e lungo la lenta e sicura via nazional-burocratica, con Roma capitale televisiva d'Italia! C'è stato un momento di ottimismo, in quegli anni, che ora arriva con un certo ritardo nelle università: l'ottimismo dell'impegno, della scoperta della «vera» Italia, la floridezza letteraria e cinematografica, il Terzo Programma ecc. ecc. Spero molto che la Corti – e gli altri filologi che Emanuelli dice al lavoro per smentirmi – prendano in esame il reale documento del mio atto battesimale dell'«italiano nazionale» e non si accontentino di referti (come quello veramente celestiale di una certa Berlinzoni o Berlinghieri del «Paese Sera», in cui risulta che io «auspico» – sic – una nuova lingua).

Ma il lettore ha diritto di sapere meglio come stanno le cose. Non ho la sublime capacità sinottica del cronista del «Corriere della Sera», ma proverò a riassumere la mia conferenza.

L'italiano medio non è una lingua «nazionale», ma è sempre stato, finora, la lingua della borghesia italiana. Essa l'ha formato «adattando» alla vita statale una lingua puramente letteraria. Ora la borghesia italiana è sempre stata una classe «dominante» retrograda (tanto è

vero che ha dato il fascismo): non ha mai saputo «identificarsi» con l'intera nazione. Quindi il suo potere, la sua cultura, e la sua lingua (che sono una cosa sola) non si sono mai identificati con l'Italia.

In Francia, per esempio, ci sono stati due momenti realmente «egemonici» (unità di potere politico, cultura e lingua): la monarchia, e la borghesia rivoluzionaria e industrializzatrice. Ecco perché il francese è una lingua realmente nazionale. Ecco perché il francese è una lingua profondamente «comunicativa».

Dopo il fascismo, l'italiano ha risentito una prima ondata di democraticità. La Resistenza è stata un moto popolare: ed è stata l'Italia popolare, dialettale, periferica che è entrata in scena. Il cinema e la letteratura se ne sono impadroniti: ed è cominciata quella cultura neorealistica e ottimistica che dicevo prima. Essa era certa di una lenta modifica della lingua italiana attraverso mezzi puramente culturali e letterari: era certa dell'unificazione della lingua attraverso un democratico arricchimento linguistico, ottenuto con contributi paritetici da tutti i livelli culturali, regionali e classisti.

Pia illusione (che ora si perpetua nelle università). Con il *boom* le cose sono violentemente cambiate.

Alla vecchia borghesia italiana paleocapitalistica e priva di ogni tradizione rivoluzionaria, si è sostituita di colpo (al seguito di un generale avanzamento del capitalismo europeo in questo senso) una nuova borghesia che, almeno *in nuce*, è neocapitalistica e tecnocratica.

L'Italia del Nord si è posta a livello decisamente europeo: è entrata in una fase di completa industrializzazione, e ne sono nati problemi completamente nuovi per l'Italia. Col Sud (l'arcaico Sud, partecipe anch'esso nel dopoguerra all'integrazione dialettale) si è instaurato un rapporto, che anziché colonialistico è... neocolonialistico.

La nuova borghesia delle città del Nord non è più la vecchia classe dominante che ha imposto stupidamente

dall'alto l'unificazione politica, culturale e linguistica dell'Italia; ma è una nuova classe dominante il cui reale potere economico le consente realmente, per la prima volta nella storia italiana, di porsi come egemonica. E quindi irradiatrice, simultaneamente, di potere, di cultura e di lingua. Un esame attento dei vari sotto-linguaggi che formano una lingua, dimostra che l'italiano sta infatti subendo una profonda modificazione (anche se non siamo che ai primi vagiti di un neonato): ossia: essendo una lingua fondamentalmente letteraria, l'italiano è sempre stato nella sua storia «conservatore» e «espressivo». Ogni volta che succedeva qualcosa nella società o nella cultura italiana che modificasse la lingua, le nuove stratificazioni linguistiche così nate venivano «ammassate» con le precedenti, conservate, e usate poi in funzione espressiva. Ecco perché l'italiano è tanto più ricco di «forme» di ogni altra lingua.

Ma ora succede che un nuovo «spirito» (a sostituzione dunque di quello letterario umanistico) investe dal profondo la nostra lingua. È lo spirito della nuova classe egemonica tecnocratica: lo spirito tecnico. Esso tende a rendere la lingua «moderna» (a far cadere cioè le forme e le stratificazioni concorrenti, a «omologare» le varietà) e «comunicativa». È un fenomeno che succede per la prima volta nella storia italiana, anche se ancora timidamente, perché per la prima volta nella storia italiana si può parlare di una classe egemonica (in cui il tecnico parla come il tecnocrate, e le aziende sostituiscono i monasteri, i municipi, le corti, e le università come centri elaboratori di lingua).

In tutto questo non c'è nulla di anormale; è così – e non nel modo previsto ovviamente alcuni anni fa – che l'Italia tende a diventare una nazione moderna ed europea. E mentre l'avvento della tecnologia e del suo linguaggio brutalmente funzionale nelle altre nazioni avanzate, non è che una evoluzione, in Italia è invece una

«rivoluzione» linguistica: «perché l'avvento della tecnologia e la costituzione di una classe potenzialmente egemonica coincidono».

Come il lettore vede bene, queste non sono che constatazioni. E può darsi che siano constatazioni sbagliate (schematiche certamente, in questo riassuntino): e allora si polemizzi contro le mie constatazioni, non mi si «accusi innocente» di desiderare i fenomeni che constato.

Perché al contrario – umanista elegiaco come sono – io trovo orrendo un futuro tecnologico: ma non posso nemmeno, però, fare come gli struzzi: cioè chiudere gli occhi davanti a questa realtà. Il futuro mi si configura come una lotta tra «comunicatività» ed «espressività»: ma come? in che termini? con che mezzi? È questa la serie di problemi che dobbiamo affrontare, altro che tirar fuori Cattaneo, come fa Emanuelli, o Dossi, come fa Arbasino. Essi credono che la letteratura conti qualcosa, come se non sapessero che infine non ha mai contato se non come guida spirituale, o pretesto, o paradigma di libertà interiore (che è molto, molto: ma non è nulla contro il fatale costituirsi ed evolversi di una società): e meno ancora conterà nel futuro, quando l'industria culturale farà ciò che vorrà della letteratura (e già comincia: dei brutti romanzi sono lanciati come prodotti e fatti passare come prodotti autentici).

Quando io parlo di spostamento linguistico dall'asse Roma-Firenze all'asse Torino-Milano, ne parlo con dolore. Perché non si tratta di recuperare tradizioni regionali (che Dio sa quanto io amo), ma si tratta di stabilire una nuova configurazione dello spirito nazionale italiano.

Insomma, il mito della tecnologia l'hanno le avanguardie. Non io. Sono loro che da qualche anno hanno cominciato a mimare il «parlato» dell'*homo technologicus*. Pazzi. Lo sanno che il loro mito tecnologico è la loro distruzione. Ma vogliono distruggere ed essere distrutti. Questa è la situazione pura dell'ideologia

a-ideologica delle avanguardie. E questo loro inserimento in un momento «distruttivo e autodistruttivo», in un momento «zero», è la loro autenticità, oggi. Sono infatti inattaccabili: e ricordi Emanuelli la penosa tavola rotonda cui egli ha partecipato all'«Espresso». La realtà è che un borghese non può attaccarli, se non identificandoli con certi movimenti d'avanguardia del passato, e così rimuovendoli. Una nuova mano di nero sulla coscienza.

Quanto a me, ripeto, sono in piena ricerca. Non rinnego affatto il mio lavoro degli anni Cinquanta, e non accetto le critiche moralistiche che in nome del «marxista perfetto» mi muovevano gli stalinisti di allora. Sento tuttavia superata, oggi, quell'operazione di scavo in materiali sublinguistici che è stata poi l'operazione principe della letteratura impegnata. Occorrono evidentemente altri strumenti conoscitivi: ma quali? Nell'intervista citata da Emanuelli parlavo con Barberis, l'intervistatore, del linguaggio tecnologico come allettante, è vero: ma semplicemente in questo senso. Ho in mente un *remake* dell'*Inferno* dantesco. Si tratta di un'opera pamphlettistica, e quindi ironica in più direzioni: e, siccome del Paradiso in costruzione, esistono due progetti, uno marxista e uno neocapitalistico, pensavo di esporre il progetto neocapitalistico in una lingua italiana futura: puramente comunicativa, col suo principio unificatore e omologatore tecnologico. Tutto qui. È poco, lo so. Siamo ancora a Charlot che porta l'antico uomo «umano» dentro la fabbrica disumana. Ma finché – invece di collaborare insieme a «capire» il nostro futuro – ci rinchiuderemo nelle nostre competenze coi nostri Cattaneo o i nostri Dossi, non saremo capaci di immaginare altro che sotto il segno di un umanesimo con la bombetta e con le pezze sul sedere.

Un piccolo «Vangelo» anarchico

A voler essere oggettivi, se si può, se serve, a proposito del precedente libro di Volponi, *Memoriale*, si sarebbe potuto dimostrare che, in un certo modo, la non-poesia era là costituita da un certo eccesso di poeticità.

Con minore possibilità di prove, si potrebbe ripetere la stessa cosa anche per *La macchina mondiale*. Ma è una falsa osservazione «oggettiva». Se la «poeticità» della «scrittura» era una caratteristica tipica della prosa d'arte del Novecento, e quindi solo in parte e apparentemente è tale in uno scrittore come Volponi, che, durante gli anni Cinquanta, si è trovato nel pieno della lotta contro il Novecento. Forse un po' suo malgrado, magari, perché tutto sommato le prime origini erano sotto il segno di un Novecento extravagante. E poi, l'amore poetico per la provincia, avrà pure qualche immedicabile novecentesca ferita. Ma allora bisogna fare delle distinzioni: una cosa è il sopravvivate apriorismo poetico della prosa di Volponi, un'altra la sua particolare poeticità, sia pure in qualche modo aprioristica. Solo uno studio analitico condotto pagina per pagina, periodo per periodo, potrà stabilire il piccolo quantitativo appartenente al primo tipo di apriorismo poetico e il grosso quantitativo appartenente al secondo tipo.

Prendiamo per esempio ne *La macchina mondiale* le pagine sui mestieri dei marchigiani a Roma: possiamo facilmente isolarle perché sono un *excursus* rispetto al

racconto. Ebbene, queste pagine di costume scritte sotto la specie del *divertissement* stilistico – a differenza che in uno scrittore del Novecento, in cui presupporrebbero l'osservazione personale e basta, con qualche riferimento a una società statica e reazionaria – in Volponi si stagliano su un oggettivo prospetto sociologico, e pullulano di scontento rivoluzionario, di rabbia un po' anarchica, che dà al «gusto» dell'osservazione delle violente tangenti extra-letterarie.

Perché ho fatto queste osservazioni? Per dire subito su Volponi qualcosa di tranquillizzante per il lettore che cerchi in un nuovo romanzo anziché la sua qualità reale, la sua incidenza in una politica o in un momento letterario. Sui falsi problemi della crisi della narrativa, del momento zero, del mito della tecnologia, ecc., il romanzo di Volponi viene a incidere in quanto dimostra addirittura conclamandolo che il romanzo può sussistere solo a patto che sia espressivo fino in fondo, fino al punto da identificare la sua lingua nella lingua della poesia, da sincronizzare la sua storia linguistica con la storia linguistica della poesia.

Ecco, l'aprioristica poeticità di Volponi, che a un orecchio infastidito dalle vecchie poeticità del Novecento può avere qualche sapore un po' remoto, in realtà, non solo rientra nel giro dei più cocenti anni Sessanta, ma addirittura riapre un discorso e una possibilità di storia letteraria.

Naturalmente, per mantenere tutto un romanzo a tale tensione linguistica di poesia, occorreva *anche* a Volponi la frequentazione di un «paradiso artificiale»: una droga, l'iterazione di un meccanismo.

La droga è il «monologo interiore», il meccanismo è la *mimesis* di fondo di un certo parlato, che vorrei definire subito, non naturalistico ma psicologico: l'imitazione cioè metaforica del parlato, reale e non naturale, dell'uomo scelto come protagonista.

Devo spiegarmi meglio, naturalmente. Il «monologo interiore» è per se stesso una droga linguistica – qualunque scrittore lo adoperi – perché, presupponendo un narratore diverso dall'autore, e quindi la mescolanza o contaminazione tra narratore-personaggio e narratore-autore, «aliena» l'autore, e lo immerge in un'anima altrui, in altre abitudini psicologiche e linguistiche, spesso molto diverse: in un altro mondo. Cosicché la lingua di un altro parlante, assorbita senza misura, cioè per l'intera stesura di un romanzo, è una forma di ebbrezza ed una continua scoperta della libertà.

Questo in generale. E ancor più in Volponi, per il quale il personaggio-narrante al cui monologo egli si immedesima, è un matto. Che tuttavia non si potrebbe definire clinicamente attraverso i soliti caratteri della nevrosi: egli è piuttosto un paranoico (come Don Chisciotte), cioè un uomo che si è creato un «sistema» completo, sia biografico che linguistico. Ora è chiaro che in tal senso ogni poeta è paranoideo, se ogni poeta possiede un sistema bio-linguistico. E allora la droga di Volponi è consistita nell'inebbriarsi a far coincidere in maniera assolutamente libera il proprio sistema di poeta con il sistema del suo matto, o, meglio, viceversa – dato che il libro di Volponi si presenta nel fondo come una grande parabola.

Quanto al meccanismo, cioè alla *mimesis*, Volponi non ha inventato, ripeto, naturalisticamente la lingua del matto marchigiano: ne ha colta una psicologica. O, per dire meglio, ha colto il «tono» linguistico del matto, metaforizzandolo in un «continuo» linguistico poetico. E tutto il libro è scritto su questo tono affabulante e apocalittico, allucinato e purissimo per ingenuità e mancanza di socialità (ossia per mancanza di senso del ridicolo di fronte ad occhi contadini, ossia piccolo-borghesi – unita alla certezza assoluta del trionfo del disinteresse e dell'amore). In natura tale linguaggio probabilmente

esiste (si potrebbe in tal senso consultare il manoscritto cui accenna Volponi nella premessa al libro): ma sicuramente a esprimere un cieco particolarismo patologico. Volponi ha così preferito inventarselo, tenendo presente in sintesi la psicologia del paranoico contadino. Cioè ha fatto della psicanalisi. La *mimesis* è consistita dunque nella ripetizione di certi modi linguistici standard inventati dallo stesso autore ad alludere a un linguaggio, scientificamente accertato, della paranoia di un contadino marchigiano.

Tutto il romanzo è dominato da questo meccanismo di un monologo interiore in cui il linguaggio dell'*altro*, del personaggio, è identificato con quello dello stesso poeta! La poeticità aprioristica, strutturale del romanzo, è dunque questa. Il ritmo psicagogico che per forza assume un simile processo linguistico, è il veicolo attraverso cui, per assurdo (per eccesso di espressività), le qualità linguistiche del libro si fanno extra-linguistiche, e il lettore viene respinto dalla violenza di tale ritmo esaltato al contenuto, al mondo espresso o alluso, coi suoi problemi pubblici e urgenti. La terribile e commovente perorazione anarchica respinge insomma il lettore a un riesame della situazione reale da cui il matto pare tanto lontano: e a rendersi conto che il giudizio morale del libro (esplicito o implicito, a seconda che ci si riferisca al sistema del matto o al sistema dell'autore, coincidenti, identificati) è uno dei più assoluti e puri, formulati negli ultimi anni, della nostra letteratura sul nostro mondo sociale.

In questo senso, dicevo prima che il libro di Volponi è una parabola. Non si può leggerlo bene se non si tien conto che il suo paradigma è il *Don Chisciotte*. Come ogni romanzo allegorico, esso possiede due «registri» — per usufruire della scoperta fatta da Contini a proposito del poema allegorico di Dante: quello della realtà fattuale e quello della realtà allusa, o della verità.

Questi due registri o ritmi, coincidono ne *La macchina mondiale* in modo mirabile. Il primo registro, quello della realtà fattuale, è veloce, allucinatorio, bruto, una specie di *à bout de souffle* contadino: in cui i fatti si susseguono – malgrado il contemporaneo *ralentir* del secondo registro – uno sull'altro, necessitati quasi meccanicamente da un destino prodotto dalla «diversità» stessa del protagonista, condannato per questa diversità all'incomprensione, al ridicolo e alla tragedia.

Il secondo registro, quello della realtà allusa, è, al contrario, estremamente lento: esso riproduce, insieme alla «lentezza» della poesia (che si iscrive in un tempo infinitamente più statico di quello reale), il discorso stesso di Anteo Crocioni parlante attraverso il poeta: il quale discorso, per un resto potente di religiosità che ancora dà forma al mondo contadino e ai suoi pretesti linguistici su argomenti fuori dalla pratica, resta formalmente solenne, contenuto, apocalittico e ieratico: il «parlato» del paranoico, inventore di un sistema filosofico, è retto dall'anafora e da una scansione ritmica i cui profondi modelli sono i versetti biblici e i verbali degli interrogatori.

Che cos'è che viene rallentato e portato a un'incandescenza ieratica da questo ritmo da marcia funebre di funerali di prima classe, coi dolci ottoni che suonano alti e all'unisono?

Prima di tutto le psicologie dei personaggi: che sono a tutto tondo, infine, come nei romanzi classici: le loro «forme interne» alla fine del libro si compongono e saltano fuori «vere» come in un referto fedele e oggettivo (al di là delle soggettive del matto). Eppure la descrizione di tali psicologie non è mai analitica (come nei romanzi classici), ma sintetica: non presuppone più la scienza psicologica, ma la psicanalisi. Quest'ultima consente allo scrittore di alludere a certe complicazioni dell'anima senza analizzarle, quasi fossero dei dati di fatto: e quindi di fulminarle con la pura e semplice osserva-

zione dei loro lati più espressivi. La psicanalisi ha ridato cioè ai personaggi una tipicità poetica quasi di maschere, togliendole alla lunga decomposizione e ricomposizione analitica del naturalismo. Anteo e Massimina (questo agghiacciante Sancho Panza a rovescio) sono vivi e parlanti, quasi documentarii, e così tutti gli altri che li circondano: ma per coglierli Volponi ha usato una sua esperienza indistinta, ineffabile, grande e piena (analogamente ancora una volta nella sua innocenza e nella sua assolutezza a quella di Anteo Crocioni), che passi sopra le cose strappandone solo le qualità essenziali, e trascinandole via in quella «gioia della scoperta e della verifica» che ha la poesia quando è requisitoria e giusta accusa.

Il secondo slargamento, il *ralentir* lo opera sul mondo reale che circonda Anteo Crocioni, e che è insieme lo stesso e un altro rispetto a quello del poeta. E quando dico mondo reale, intendo dire un complesso di problemi sociali reali. Prima di tutto (ed è questa la piattaforma sociologica del libro) la fine del mondo contadino superato dalla civiltà industriale e dall'epoca delle macchine (eventi che giungono mitizzati alla mente di Anteo); e, insieme, la fine del mondo provinciale, superato da nuove forme di «infrastrutture di base» e di urbanesimo.

Di fronte a questi due avvenimenti a loro modo apocalittici, il paesello di Anteo Crocioni è investito come da un lento ciclone: tutto intorno viene abbattuto, ogni difesa vacilla, ogni mistero è dissacrato, ogni abitudine viene fatta decadere. Anteo sente simbolicamente tutto questo, e popola la forma svuotata dell'umanesimo con una meravigliosa fede per la sua «Accademia dei popoli qualificati», e la forma svuotata dell'agricoltura e della religione con l'idea di una civiltà di macchine animate e pensanti. Ciò gli costa la vita; ch'egli ha del resto vissuto come l'eroe di un piccolo Vangelo (del socialismo anarchico e della poesia).

E venne un uomo

L'idea del film di Olmi su Papa Giovanni è molto semplice: descrivere quell'aspetto della sua personalità che dovrebbe essere il più ovvio e invece è il più ignorato. Perciò, la guida del film è stato il *Giornale dell'anima*. Su questa linea «interiore», delicata e quasi assorta, Olmi ha avuto un'altra idea, apparentemente contraddittoria: quella di raccontare la storia dell'anima di Papa Giovanni attraverso un mediatore. Tale idea è una di quelle che si presentano come rivoluzionarie nella storia delle forme. Cos'è questo mediatore? Un attore che sia un narratore e insieme protagonista (ma un protagonista non truccato e non vestito, che conserva il carattere del narratore). E perché questo mediatore? Probabilmente perché un film «intimista» – come Olmi non poteva che fare, per natura e elezione culturale – richiedeva all'autore una sorta di «discorso libero indiretto», e cioè l'immersione nell'intimità di un uomo che egli considerava santo: e Olmi non ha avuto il coraggio, lui cattolico, di una simile contaminazione. È così ricorso a questo particolare «discorso diretto per mediazione»: che gli ha consentito sia di non narrare direttamente (ne sarebbe venuto fuori un film-documentario, anche se lirico), sia di non narrare indirettamente (ne sarebbe venuta fuori una storia romanzata, attraverso un'arbitraria immersione in Papa Giovanni, onde riviverne la vita). Ora, la presenza di tale «mediatore» anziché, come sembrerebbe,

sovvertire il racconto e rendere magmatico, contraddittorio e drammatico lo stile, semplifica il racconto e mantiene intatta quella tersa e lucente qualità di stile che è tipica di Olmi.

Sia pure girato e montato attraverso quei canoni sintattici che sono ormai tipici di un «cinema di poesia», è per la presenza ordinatrice del mediatore che il film si presenta come un congegno stilistico perfetto: le giunture delle varie allusioni o semplificazioni narrative sono fin troppo tirate a lucido, e la poesia (gli episodi dell'infanzia del papa, l'episodio del prete peccatore) nasce da questa giustapposizione perfetta e lineare dei pezzi lirico-documentaristici che sono la poetica di Olmi. Naturalmente la scelta rigorosa di Olmi (la storia di un'anima «santa» in una esposizione stilisticamente tutta preziosa nella sua calda accuratezza), implica il sacrificio di tutti gli altri modi e le altre strade attraverso cui si poteva concepire il film. Va forse criticato soprattutto a Olmi di non aver trovato alcuna contraddittorietà in Papa Giovanni, quasi che la sua vita avesse avuto *un solo tono*. Mentre è chiaro che all'innocenza contadina, che dà la santità, si oppone in Papa Giovanni come contraddizione scandalosa la cultura. Non c'è santità senza la contraddizione e lo scandalo. Papa Giovanni è stato un delizioso contadino, ma anche un grande parigino. Giustificare da una parte, integrare e completare dall'altra, la poetica univocità del film di Olmi, è la ragione di questo nostro volume.

Notizia su Sandra Mangini

La prima cosa che si pensa guardando questi versi di Sandra Mangini (una ragazza non più giovanissima, più o meno come Amelia Rosselli), è che è incredibile che una ragazza così sappia tante e tali cose. Sicché il posto che le si trova subito nelle gerarchie alte della nuova letteratura (così poco letteraria, rispetto al nostro periodo da poco ingiallito), le viene concesso con premura quasi sacrale.

Anche noi, è vero, abbiamo sentore di tante e tali cose – la novità del mondo, con e contro quello che è stato negli anni Cinquanta e Quaranta, *come non visto da noi* – ma la passione, lo strazio didascalico, la minaccia che la Mangini ci mette nell'esprimerlo, ha una forma interna diversa dalla nostra: noi non siamo stati mai capaci di leggere Brecht così; e nemmeno di apprendere così le apocalissi dei sociologi; e nemmeno di giudicare con una simile rabbia la fatalità del neocapitalismo.

L'espressionismo – nero ed ellittico – che presiede, dal fondo, l'operazione della Mangini, non è quello classico. Di Pound non c'è che un calco metrico. Le forme neovanguardistiche hanno un brevetto autentico, di qualche anno fa. Insomma la Mangini ha ora la sua epoca, come fuori stagione, e con un diritto tanto più vero quanto più contraddittorio. Ciò è chiaro dalla sua, sia pur mortuaria, clinica, vitalità (quella che manca ai suoi vanitosi coetanei ideali, tutti «poeti senza qualità»): una vitalità che impre-

gna con violenza inaudita la saggezza sociale e disinteressata della Mangini. Ne è trasfigurata perfino l'amarezza delle «indignazioni da poesie dell'Unità», che evidentemente la Mangini ha letto durante il suo oscuro apprendistato nei due precedenti decenni – o la recriminazione accorata contro i colpevoli nella lotta di classe, Franco, o i sapienti (tra cui magari ci riconosciamo), o l'ufficiale di Diem Bien Phu.

Probabilmente ciò va ascritto alla capacità quasi naturale (ontologica nella nuova generazione) di evitare, e quasi di non riconoscere, sentimento e elegia: la brutalità dell'espressionismo mescolata con la meccanicità del referto sociologico, toglie ogni possibilità al sentimento di presentarsi come tale: ma di essere, in certo modo, segno di se stesso, energia repressa, che carica l'espressione fino alle soglie dell'esplosione: fuoruscendo soltanto in qualche *cursus* di fine verso, in qualche clausola, come una nuda citazione di se stesso. *Pathos* e Impegno diventati assiomatici, gloriosamente, duramente istituzionali.

[Risvolto di *Alì dagli occhi azzurri*]

Con questi racconti, scritti dal '50 al '65, lungo un arco d'anni occupato da una intensissima discussione culturale, Pasolini testimonia, per così dire, «dall'interno» la continuità del suo impegno: sono testi, infatti, che per la singolare complessità dello stile documentano in modo diretto e immediato, nell'intimità della genesi della pagina, la ricerca dello scrittore.

Formulata con *Una vita violenta* un'ipotesi di coerente realismo, Pasolini ha continuato a puntare sull'obiettivo della realizzazione di una totale mimesi stilistica, da cui ricevessero ordine i ribollenti contenuti ideologici e in cui trovasse espressione quell'impulso quasi di violenza biologica che sta alle radici del suo lavoro letterario: caratteristica, in questo nuovo libro, la varietà dei temi (la vita del sottoproletariato romano, il paesaggio allucinato e scheletrico delle borgate) e dei toni, che vanno dall'elegia accorata alla ferocia del sarcasmo: varietà che tuttavia si compone, a ben considerarla, nella singolare compattezza della scrittura.

Se volessimo identificare in questa lunga e tormentata parabola un punto di partenza e un punto d'arrivo, potremmo dire che i racconti compresi in questo volume partono come racconti «da farsi» per arrivare, con gli ultimi, come racconti «non fatti».

Quelli del primo periodo sono caratterizzati, infatti, da una ricerca ancora antecedente l'acquisizione dell'espe-

rienza ideologica incentrata sulla crisi del marxismo ufficiale e sulle profonde modificazioni nel frattempo intercorse nella struttura sociale e culturale del paese; essi appaiono aperti a possibilità stilistiche indefinitamente varie e possono oggi essere letti, a distanza di tempo, soprattutto come documenti della generosa e totale dedizione di Pasolini al dibattito letterario: molto di frequente, nelle pieghe angosciose di un contenuto attinto con amara ironia dalla vita del sottoproletariato romano, cristallizzano nuclei di poesia bruciante e definitiva.

Ma se consideriamo le prose più tarde, quelle degli ultimi anni, le possiamo vedere come esperienza del «non fatto», nel senso che la drammatica constatazione che i rapporti dapprima assunti come fondamentale ipotesi di lavoro venivano scadendo a formule passive e irritanti (per esempio, il dialetto, come lingua arcaica e preborghese contrapposta all'italiano culto dei reazionari: concetto oggi superato dall'affermazione dello strato tecnico-scientifico della *koinè* neocapitalistica) ha stabilito con la possibilità della creazione letteraria un contatto *a posteriori*. Tale possibilità finisce insomma col risultare come non esperita, non attuata: come se l'iniziale ipotesi di realismo cedesse a una sorta di sogno dell'oggettività.

Lettura in forma di giornale del *Gazzarra*

(p. 52)¹ – Si direbbe, a questo punto della lettura, che l'operazione fondamentale del libro sia: combinare un reticolato scandalosamente rilevante di fatti scandalosamente irrilevanti. Fin che sotto le notazioni rilevanti dell'irrilevante c'è una storia, l'impressione di surrealismo sembra (ed è) falsa: un gruppo di universitari in una pensione di provincia, la noia un po' lercia delle mattinate e dei pomeriggi della pensione; la programmazione di uno scherzo goliardico (gettare delle castagne addosso ai passanti); la raccolta delle castagne; le chiacchiere nella pensione, coi suoi ospiti (piccola borghesia sporca e sensuale; mogli e figlie che si concedono alle piccole bassezze quotidiane quasi senza saperlo ecc.); le chiacchiere nel refettorio, ecc. ecc.: tutto questo, rilevante (e ben definito socialmente e culturalmente, sia nell'oggetto che nel soggetto scrivente – caratterizzato dal condizionamento anarchico-crepuscolare a quel mondo che descrive) passa sotto, come un fiume sotterraneo, alla superficie narrativa fatta di note irrilevanti giustapposte.

Ma l'enormità che ha una cosa irrilevante data e scritta come rilevante, fa nascere una serie di coordinazioni linguistiche che non sempre sono in funzione stretta col racconto o la descrizione d'ambiente. Così, se stravaganti sono i *cursus* delle parole che nominano e formano

«Nuovi Argomenti», n.s., 5, gennaio-marzo 1967

¹ La numerazione delle pagine è quella del dattiloscritto, non del volume stampato.

contesti di cose irrilevanti, ancor più stravaganti ne sono gli *excursus*: qui si prende forma una specie di surrealismo, molto particolare.

Esso non nasce su un dato oggettivamente surreale della realtà: mettiamo l'inconscio, e nemmeno su un arbitrio linguistico iniziale («In principio era il Terbo, il Gerbo, il Dervo – anziché il Verbo») – (in tali casi si avrebbe una demistificazione della propria realtà privata e psicologica). La particolarità del surrealismo di Ferretti è che esso nasce proprio da un dato della realtà, sia pure irrilevante (anziché nascere, per esempio, da un personaggio, nasce da una sua unghia, e non si mette in rapporto con un tavolo ma con un oggetto qualsiasi, quotidiano e insignificante, che è sul tavolo: sicché anziché vedere un personaggio e un tavolo, vediamo un'unghia d'un personaggio, e il fondo di un bicchiere sul tavolo).

La serie dei nessi, dunque, è una serie apparentemente surrealistica. E, poiché la partenza, sia pure ridotta all'enormità del particolare insignificante, è realistica, la deformazione surrealistica intacca la realtà. Fughe surrealistiche vere e proprie sembrano aversi, dicevo, negli *excursus*: nei momenti in cui, cioè, anziché la descrizione cronachistica dei fatti e delle cose, si ha il referto dei discorsi, oppure delle memorie, a *flash-back*. Nei discorsi l'irrilevante o insignificante ha infinitamente maggior peso: poiché un dettaglio irrilevante di *una cosa* rilevante è tuttavia un simbolo dilatato di quella cosa: in qualche modo la rappresenta. Ma *tra le parole*, è più difficile determinare ciò che vi è di irrilevante o insignificante.

La riduzione del mondo, diabolicamente demistificatrice, che opera Ferretti, trova dunque il maggiore punto di resistenza nelle parole dei suoi personaggi. Qui una parola è una parola, cioè un significante: e i nessi che nascono dalle parole-*senhal* (le parole meno importanti, oppure più, arbitrariamente casuali, che un personaggio pronuncia) minacciano continuamente di riac-

quistare i loro significati autonomi, perché sono *a fortiori*, «significanti». Così il surrealismo classico si prende una specie di rivincita: e i discorsi dei personaggi sono spesso colonne sonore surrealistiche, malgrado loro, applicate a un racconto pseudo-surrealistico.

Quanto ai *flash-back* – cioè ai ricordi di una vita passata da poco, sempre nello stesso ambiente «squallido» della piccola borghesia di provincia, priva di mistero, con le viscere orrendamente esposte agli sguardi dei suoi simpatici osservatori e critici – anch'essi sembrano essere un po' fughe surrealistiche: ma meno, in quanto che anch'essi consistono in nessi di oggetti irrilevanti nominati da parole in cui il legame arbitrario appare solo più evidente.

Da tener conto che la descrizione cronachistica, diretta, didascalica (fatta sempre attraverso nessi di parole indicanti cose e fatti irrilevanti della realtà descritta, onde massacrarla e ridurla alla sua giusta misura di stupidità, falsità e squallore), si confonde senza soluzione di continuità con la descrizione che normalmente vien detta metaforica: vedo una stanza, con comodino, letto ecc. (e questo lo descrivo dai punti di vista folli delle cose irrilevanti e arbitrarie) e, insieme, poiché per il disgusto mi gira la testa, mi pare che in quella stanza, comodino, letto, tutto balli. *La realtà della stanza e la metafora della stanza che balla, non sono distinte nei nessi dell'irrilevanza dissacratrice.*

Un'altra osservazione da farsi, arrivati a questa p. 53, è che il narratore è in uno stato, voluto, di angoscia spinta fino al malessere clinico: ha l'instabilità che dà un'allergia atroce alle cose, quasi che le cose spandessero intorno un «raggio di morte» che lo faccia smaniare, lo tenga sul punto di lanciare l'urlo dell'epilettico. È insomma, visibilmente, per procurato aggravamento, in uno stato di nevrosi coatta, per cui l'ossessione delle cose diventa impossibilità di distaccarsi da esse: una specie di cerimoniale preoccupante.

(p. 68) – L'irrilevanza delle cose «attraverso cui» si dicono le cose rilevanti, permette una assoluta intercambiabilità fra gli episodi, o per lo meno la loro contemporaneità: così i sordidi amori osceni e sub-sentimentali con delle ragazze quasi sub-normali sono contemporanei ai momenti in cui se ne dà il referto agli amici. La contemporaneità degli episodi che si succedono lungo un inverno, dà realtà poetica a quell'inverno, che resta *quasi classicamente descritto* sotto la fitta maglia dei nessi che *non lo descrivono*.

Questa tecnica sembrerebbe assolutamente oggettiva: una costruzione simile a quelle gratuite dei matti. E così erano infatti le classiche costruzioni letterarie surrealistiche. Invece qui c'è «la coscienza della tecnica». C'è sempre la presenza dell'autore in quanto scrittore che usa una tecnica. *Ciò toglie l'oggettività pazzesca a questo infernale gioco di pazienza*: e se non gli dà il pudore di essere quello che è, gli dà un certo distacco critico, che lo ridimensiona. Pare che Ferretti non voglia abbandonare solo lo scrittore che egli è nella desolazione clinica del suo costruire un racconto follemente insignificante: e lo sostenga con la sua presenza critica. Quasi a tener sempre dritto in lui il fine: che è quello di dissacrare i valori sordidamente sostituiti in quel mondo di sordidi scemi che sono i piccoli borghesi di questa provincia italiana – e di compiere tale dissacrazione proprio attraverso quella costruzione tecnica che «mima» l'interiore pazzia del mondo dissacrato (e di cui l'autore fa parte, legato ad esso da un cordone ombelicale che lo nutre magari malgrado lui).

Insomma c'è sempre il contrappunto della coscienza «dello scrittore che sta scrivendo *questa* pagina», tanto più violento quanto più la caratteristica di quella pagina dovrebbe essere appunto di ricostruire la realtà attraverso i suoi dettagli insignificanti scelti da un nevrotico grave in un mondo oggettivo.

(p. 86) – «La sera cadeva. Io la raccolsi», «Giallo come un telegramma»: sono due frasi di romanzi della *bel. le époque*: lingua fredda, sgarbata, che rifà il verso alla volgarità fredda della borghesia con volgarità altrettanto fredda: dove il cerchio dei condizionamenti (il condizionamento sociale dell'autore, il condizionamento della sua lingua al destinatario) avvengono tutti sullo stesso piano, in uno stato di complicità tra servi-padroni che hanno, come massimo distintivo stilistico per affermare la propria condizione di arrivati – e quindi il loro tono conoscitivo e mondano – la freddura – la freddura come facile cinismo con cui dissacrare certi valori di cui ci si è appropriati con l'aumento di livello economico.

Certe volte pare che Ferretti instauri coi suoi destinatari un cerchio linguistico analogo: ricerchi una complicità col lettore attraverso una simile sorta di cinismo che si fa lingua da freddura. Intanto Ferretti non può mai liberarsi dalle regole del gioco piccolo-borghese: non è mai fuori neanche per un istante. E non potendo uscirne, ci lavora dentro come un baco: le corrode, le distrugge da dentro: ma tutti i pezzettini in cui riduce l'atroce, fredda, brutale e meschina realtà della provincia si ricompongono poi, a chiusura di pagina, e ri-rappresentano il mondo distrutto. E tale fatalità – l'impossibilità di Ferretti a uscire da quel mondo – salta fuori appunto nella freddura, che non riesce mai a essere scherzo etimologico joyciano o gaddiano, o funambolismo dadà, o nulla di ciò che è stato fatto precedentemente dalle *avanguardie*: ma diventa sistematicamente una sorta di freddura abnorme, irriconoscibile nei suoi dati, ma con lo stesso tono complice e abbietto del suo cinismo: «Thule, ultima poltrona», «Amleto dice: Vuole un cornetto?». Livello d'avanspettacolo della dissacrazione culturale; linguaggio del viaggiatore di commercio distillato e reso asettico da un'operazione linguistica analoga, su un tono più alto.

(p. 97) – Trovo ancora il pitigrilliano «Il sole è uno scherzo rosso». Mentre continua la proiezione della realtà sociale che condiziona lo scrittore: un alone *pop* di dentifrici, calzini sporchi, scendilette, bidet, grembiuli di bari, caffè, situazioni paesane di bar e trattorie, mal di pancia, barzellette sporche («Quando lo metti dentro è duro, e non goccia. Quando lo tiri fuori è morbido e goccia», ecc.). Le cose irrilevanti sono tutto sommato una serie di elementi *pop* piccolo-borghesi (non quelli agricolo-pastorali dei sacchi di Burri, né quelli capitalistico-tecnologici dei pittori americani). Con tali elementi *pop* bisogna dire che Ferretti sta costruendo un «romanzo chiuso», che è un sistema linguistico assolutamente rigoroso. Non c'è un solo sbaglio o un solo arbitrio. Egli dispone la sua distruzione anarchica e dissacrante a basso livello senza barare mai. E gli sarebbe facile farlo, puntando sul disorientamento del lettore che, trovandosi in un ambiente linguistico apparentemente surrealista e totalmente «altro dal solito», sarebbe difficilmente in grado di distinguere gli elementi rigorosamente funzionali del racconto da quelli arbitrari, estetizzanti, pseudo-funzionali, riempitivi, ecc.

(p. 100) – Riportiamoci agli inizi degli anni Cinquanta, o alla fine degli anni Quaranta. E immaginiamo un neorealista tipico, che, per una ragione clinica impensabile, perda la categoria della Speranza: egli è impegnato profondamente in un lavoro di riscoperta della piccola Italia (baretti, refettori, pensionati, servette, studenti, corriere, vicoli dei Cocciari, frati nei giardinetti ecc. ecc.). Tale riscoperta tutta a livello paritetico con la realtà, a livello della realtà, com'è noto, trovava la sua poetica in un fondamento mutuato dalla politica ma in sostanza sentimentale e irrazionalistico: la Speranza. Perduto tale fondamento, cosa sarebbe successo della realtà nelle mani di quel neorealista? Essa si sarebbe disgregata, dissociata: ogni pezzo si sarebbe fatto autono-

mo, incoordinabile. Oppure, se una coordinazione, una forza unitaria fosse sopravvissuta sarebbe stato forse il senso del suo assurdo, la sensazione puramente poetica e atroce della sua irrilevanza. È quello che succede a Ferretti. Sembra incredibile, ma il fatto che la Speranza sia rapidamente decaduta come «integrazione figurale» del realismo, non esclude che le sue operazioni tipiche siano sopravvissute. Ferretti nel suo libro fa del neorealismo mostruoso, che, anziché integrarsi figuramente nella Speranza, si integra nell'assurdo e in una volontà maniaca, fredda e assolutamente rigorosa di dispersione. È l'esplosione finale delle macerie del neorealismo: una esplosione, appunto, di macerie, di rifiuti. Qui è forse l'errore del Ferretti, nello scrivere quest'opera, d'altra parte importante (e vedremo il perché): il credere che l'ambiente tipico della società italiana sia ancora quello popolaresco piccolo-borghese (la puzza di piedi, come dicevano allora gli sceneggiatori), in un momento in cui l'operazione dello scrittore è così diversa. Una diversa operazione dello scrivere implica anche un oggetto effettuale diverso, o per lo meno visto diversamente.

Il mondo neorealistico della miseria e della sordidezza popolaresca piccolo-borghese ha una forza coesiva terribile: esso si riincolla e si ricompone – dopo essere stato disarticolato e scomposto nella pagina – fuori dalla pagina, o sotto la pagina. Perché le forme delle cose o delle persone, si sa, non si estendono solo sulla pagina: hanno una loro continuità interna, che scorre sotto le pagine, e si completa a romanzo finito (come in un film). Chiuso il libro di Ferretti, quello che pare restare, di tanta distruzione, è, così, quel piccolo, miserabile, crasso sottomondo neorealistico distrutto.

Il barista Amleto e la servetta chiamata «L'Araba»: due figurette zavattiniane a livello anagrafico, due vecchie «creature» del realismo creaturale, che Ferretti im-

bastisce, *malgré lui*, con vecchia solidissima abilità di narratore: con simpatia, allegria, pena, confidenza – con la mano senza nervi della descrizione manzoniana. Fa molto piacere riconoscerle, dentro «l'oggetto» sconosciuto di questo sistema linguistico. Non per niente a loro proposito riviene a galla il dialetto – un po' scucito dal sistema ecc. ecc. Quei personaggi si trovano davanti ai loro effati dialettali come bambini davanti ai loro escrementi. Gliene proviene – dalla loro locuzione uscita di bocca con l'innocenza umiliante della creatura coatta – un'oggettività commovente-indecante. Ferretti, dopo che ha individuata la frase esatta che da essi viene pronunciata in quella data circostanza – a renderli innocenti fino all'imbarazzo e alla ripugnanza – scoperti come vermi – la isola, la «cita» – per stabilizzarla all'interno del sistema che non richiede mai sentimenti di pietà, ma soltanto di *humour* freddo, di scherzo un po' vigliacco, di indicazione ironizzante fino all'umiliazione. Ma Amleto, l'Araba, e mettiamo anche il bidello Ruggero, o la moglie del pittore, e insomma tutti i personaggini provinciali-paesani, resistono bene alla violenza fredda del Ferretti, alla sua determinazione di agghiacciarli nella freddura generale della realtà. Essi restano caldi, tiepidi: la loro innocenza canina, buffa, è inalienabile. Così sono le spie della sopravvivenza del mondo alla distruzione che ne opera il Ferretti nel suo cerimoniale linguistico: almeno del mondo più vecchio e più autentico, quello che resta come un «documento» vivente delle culture precedenti (nel nostro caso l'Italia pre-industriale, o appena industrializzata nel Nord, con una piccola borghesia di commercianti e burocrati – qui siamo infatti in una provincia del Centro).

(p. 126) – È vero che Ferretti tende a funzionalizzare tutto – cioè a non restare vivo e irrisolto – aperto – in nessuno dei luoghi stilistici del libro, in nessuna delle

tecniche, soprattutto in nessun *excursus* o in nessuna invenzione improvvisa e arbitraria – soprattutto là dove fa il romanzo del romanzo – tuttavia c'è qualcosa di «puro», di scoperto nella sua operazione; qualcosa di determinato e quindi di sfuggente alla sua accanita coscienza di distacco da sé e dalle cose. Questo qualcosa è un qualcosa di molto risaputo, di estremamente sdato: l'attaccamento alla propria infanzia familiare e piccolo-borghese. Ciò si esprime prima di tutto nell'espressione di un certo tipo di lessico.

Facciamo degli esperimenti. Poiché il lessico qui – centrifugato com'è dalla sintassi per l'interna volontà disgregatrice e distruttrice che è il principio regolatore del libro – è quasi allo stato puro, possiamo prenderlo e esaminarlo come già pronto per il laboratorio.

La prosa di Ferretti è tutta sostantivale, tanto è vero che potrebbe reggersi in una pura e semplice giustapposizione di nomi, o verbi deverbalizzati, indicanti una azione già arrivata ad esser «fatto», ecc. ecc. (estrema conseguenza, si direbbe, dell'*école du regard*): le parole sono dunque unite tra loro da nessi non sintattici, e scarsamente grammaticali (credo non ci sia una sola subordinata in tutto il libro: quando poi una frase è costituita da più proposizioni, lo è nel modo più vilmente canonico possibile, provocatoriamente semplice ecc. ecc.). I nessi che uniscono le tinte, i colori ecc. dei pittori materici: completamente inesistenti in natura, cioè nel sistema linguistico istituzionale.

Sicché praticamente il libro di Ferretti è il suo lessico.

Con questo lessico non si potrebbe mai:

1) Mettere insieme un testo accademico di tipo monolinguistico di archetipo petrarchesco (se ne lascerebbe fuori una percentuale enorme: il novantanove per cento).

2) Non si potrebbe mettere insieme un testo di tipo plurilinguistico di archetipo verghiano (mancherebbe

quasi tutto il lessico necessario all'epicità popolare, alla *mimesis* del parlato come mito corale di una popolazione storicamente determinata e conosciuta entro i limiti di una visione positiva e patetica della sua realtà).

3) Si potrebbero, invece, scrivere delle poesie crepuscolari, usando *tutto* questo materiale lessicale. Ho fatto follemente il nome di Pitigrilli, ora potrei aggiungere un po' meno follemente, e a mortificazione di Ferretti, quello di Gozzano. Ma parlo di lessico: e allora, a consolazione di Ferretti, potrei dire che nessuno o quasi dei suoi nessi sintattici potrebbe servire a costruire artificialmente il mondo della piccola borghesia cantato da Gozzano, nel suo finto terra-terra.

4) Gli unici testi che si potrebbero ricostruire con questo lessico, senza tradire il tipo speciale della sua sintassi, sarebbero certi «temi» di bambini (è uscito qualche anno fa in Francia un volume che raccoglie simili temi di bambini detti volgarmente asini, in realtà subnormali): infatti i nessi di Ferretti sono quasi tutti dovuti a un angolo visuale che potremmo chiamare ipotetico – là dove ogni ipotesi è assolutamente inutile – o assurdo – là dove ogni dimostrazione *per absurdum* è assolutamente superflua. Moravia mi ricorda sempre il tema di quel bambino che descrive la vacca: «La vacca è interamente rivestita di pelle, ha quattro lati, sopra, sotto, davanti e dietro...». E c'è un tipica definizione dell'umorismo inglese che suona: «Il cane è un animale domestico che non è il gatto».

Questo è il paradigma dei nessi logici di Ferretti. *La sua gnoseologia è dunque una critica che deontologizza il mondo ponendo il soggetto conoscitore nell'angolo visuale di una ipotesi arbitraria e subnormale.*

Che questo infantilismo diabolico come mezzo negativo di conoscenza sia il fondamento della lingua del Ferretti risulta anche da molti dati esteriori.

Per es., le «ipotesi» cui accennavo sono dichiarate

esplicitamente, in molti luoghi narrativi del libro (sempre p. 126: «Ma una fata alta due metri deve avere il suo da fare: per tenersi in forma. Ipotesi. Il suo mistero è parcheggiato vicino alla sua altezza. Non so se hai notato che non ho detto statura»; e *passim* in tutto il libro: sempre con la parola «ipotesi» enunciata seccamente, chiusa tra due punti fermi, quasi per provocazione).

Inoltre, vedo subito dopo a p. 127, un altro documento diretto, una di quelle filastrocche che si imparano da bambini, a scuola e in famiglia (ce ne sono molte nel libro, insieme alle barzellette sporche che si imparano alla stessa età: e messe sempre molto in vista nel testo, quasi blasoni, o epigrafi, o allegati estremamente significanti):

Gennaio mette ai monti la parrucca
Febbraio grandi e piccoli imbacucca
ecc. ecc.

A p. 130 altro documento diretto di quell'infantilismo ecc. ecc. La caricatura che fanno i bambini di una lingua straniera quando fingono di parlarla, coniando così un pseudo-gergo incomprensibile a loro stessi. C'è una parola veneta per indicare questo geroglifico linguistico infantile: «stramboloti». Ferretti: «Sìnsul wsservab flettol blagtul» ecc. ecc.

Infine a tagliare la testa al toro, su questo punto, noterò come tutto il mondo oggettivo, nel senso proprio di «oggetti», del libro, non è databile agli anni Sessanta ma agli anni Trenta o Quaranta: è un mondo pre-tecnologico (cosa che sarebbe affatto irrilevante se non si parlasse di un libro nato dal contrasto fra letteratura e tecnologia), e comunque preistorico rispetto a tutti i problemi realmente moderni. Non c'è un frigorifero in tutto il libro, e non c'è la nuova classe dirigente: la televisione è tutta e semplicemente piccolo-borghese, non è mai veicolo dei linguaggi completamente tecnicizzati (come il linguaggio della pubblicità). Le allusioni ai dati moderni

(l'annunciatore radiofonico ecc.) potrebbero essere databili appunto a uno o due decenni fa. Unico elemento americanizzante è il «Flipper», che pure è di qualche anno fa. Il «Flipper», e *pour cause*: perché è – di tutti gli oggetti-simboli della nuova civiltà meccanizzata – il più infantile, il più selvaggiamente colorato.

(p. 132) – È il momento culminante del «visivismo» di Ferretti. Il documento del suo narrativo al limite estremo: la descrizione di una camminata per una strada costituita dei soli oggetti che si vedono, una serie di sostantivi allineati, con gli aggettivi che li qualificano secondo il punto di vista del disegno infantile, quindi *fauve*, assunto come carattere arbitrario dell'arbitrarietà del mondo, fino al massimo del disprezzo nevrotico per esso, e dell'*humour* freddo verso di esso.

(ultime pagine) – Devo dire, finendo il libro, che la mia è stata costantemente una lettura interessata nel senso che tendevo a trovare nel libro ciò che volevo trovare: cioè le tracce di un mondo riconoscibile, sia in sede psicologica che letteraria. In realtà devo dire che, se queste tracce si trovano, non sono però rilevanti: e sarebbe disonesto se io ponessi su loro l'accento più del lecito. La realtà è che questo libro è un prodotto fondamentalmente nuovo, ir-riconoscibile e inclassificabile, se non nell'ambito, forse, dell'ipotesi teoriche della neoavanguardia. Ambito ristretto e particolaristico, che potrebbe sì, rendere riconoscibile questo prodotto, farvi riconoscere cioè, funzioni ed esecuzioni linguistiche, ma dentro limiti, diciamo, gergali, cui il libro mi pare superiore.

In cosa consiste la novità di questo oggetto linguistico? Prima di tutto direi che essa consiste nell'essere un'opera *scritta ma non letteraria*. Ogni riferimento e ogni abitudine letteraria sono completamente aboliti: quasi a mettere in pratica il comandamento di *non pec-*

care di umanità. La letteratura insomma è concepita come debolezza, come sede dell'abilità e dell'innocenza, della coscienza e dell'ingenuità: come prova umana di ricchezza interiore e di conoscenza storica. Tutte cose mostruose che tendono con la loro vitalità ottimistica, col prestigio, e anche con l'aridità erudita e onnisciente, a mandare avanti la macchina nemica del mondo.

Si direbbe che l'operazione di Ferretti sia – con una naturalezza che stupisce – una serie di operazioni negative: una serie di no alla letteratura. L'operazione è riuscita e ne è venuto fuori questo *oggetto scritto senza destinazione*. Esso non è fatto infatti per i consumatori di letteratura, che non vi troveranno nulla da consumare nella loro sede specifica, anche se la più ampia e spregiudicata possibile. D'altra parte, altri tipi di consumatori sono per ora inconcepibili: perché questa «cosa scritta» non ha nessun contenuto che possa riuscire di qualche uso comune a qualsiasi livello di lettura. Un oggetto dunque perfettamente inutile, la cui unica utilità parrebbe una utilità negativa, la dimostrazione della negatività della letteratura e la possibilità di una lingua scritta non letteraria.

Qual è dunque il reale contenuto di questo libro? Lo ripeto, esso parrebbe una negazione della letteratura. Ma, benché Ferretti non renda lecita tale deduzione appunto col non fare della letteratura, io oserei dedurre da quel tanto di psicologico che vien fuori da qualsiasi operazione umana almeno in quanto *test* – e una lingua scritta sia pure completamente lessicalizzata – anzi, proprio per questo – è un *test* formidabile – che la «negatività» di Ferretti abbia come oggetto qualcosa di molto più grosso che la letteratura.

È vero che per ogni uomo come Ferretti la letteratura è tutto – comprende cioè ogni forma gnoseologica, ogni conoscenza storicistica e ogni geografia dei sentimenti – e si capisce quindi come la letteratura possa essere per

lui simbolo di quel «qualcosa di grosso»: tuttavia resta sempre il sospetto che egli abbia semplificato o pretestualizzato il bersaglio. Se quel qualcosa di più grosso non fosse che l'insieme delle istituzioni, e Ferretti non fosse che un anarchico veramente dinamitardo, egli non avrebbe fatto saltare in aria che una sola di quelle istituzioni, fino a raderla al suolo: la letteratura.

Ma in questo oggetto scritto senza altri destinatari se non dei lettori desiderosi di frustrazione, di negatività, masochisticamente simpatetici, rimane in piedi, clamorosamente, un'istituzione assai più massiccia, infine, che la letteratura, ossia la lingua. Ma su questo punto bisogna essere più precisi.

Ho già fatto nel corso di questa mia lettura cronologica delle osservazioni linguistiche sia pur frettolose: ho già definito la lingua del Ferretti come sostantivale, ho già notato la sua accettazione agnostica e anodina, quando sia necessaria, di una sintassi assolutamente sempliciotta, quel tipo di brodino stretto usato dai migliori giornalisti («Mondo», «Espresso»): una paratassi ironica e quasi insolente. Aggiungerò ora che in genere la lingua usata dal Ferretti, al limite dello strumentale, è proprio una lingua idealmente strumentale, quella quasi non esistente in natura – e usata dal Ferretti proprio per accettazione provocatoria –, una lingua «lineare e monosemica». (Mi interessano qui meno i moncherini stilistici tipici dell'avanguardia, le disposizioni tipografiche, le violentazioni grafiche delle parole, le distribuzioni della punteggiatura, ecc. ecc.: *che vengono a sostituire la distassia mancante nel profondo di quella lingua ridotta appunto alla pura linearità, alla semplice monosemia.*) Tutte queste operazioni e operazioncelle linguistiche sono sempre in funzione anti-letteraria. Sicché, in conclusione, il risultato, per un linguista neutrale, ripeto, è che si ha una lingua scritta non letteraria (ossia un risultato, dal punto di vista di uno storico della lingua tutto som-

mato letterario: quello che la letteratura italiana da tanto tempo sta cercando). Tale non-letterarietà dell'italiano tende ad avvicinare l'italiano a lingue più moderne (più analitiche che sintetiche, come implica il fondamentale latinismo dell'italiano letterario), per esempio al francese (e qui ricada il richiamo dell'*école du regard*). Ma il risultato fondamentale è, come vuole un'altra caratteristica tipica delle lingue analitiche, la condensazione (abbiamo visto come la lingua di Ferretti sia mostruosamente sostantivale): ne deriva che queste sue «parole semplici» si facciano, mostruosamente, *tutte* niente altro che puri «segni arbitrari», meramente comunicativi, e introducano insieme nella monosemia fondamentale del libro una polisemia folle, da una parte, dall'altra una tendenza maniaca alla stereotipia, e quindi alla completa lessicalizzazione.

Nel libro di Ferretti, insomma, è vero, come dicevo prima, che sopravvive una istituzione, quella linguistica: *ma ridotta, mostruosamente, alla sua sezione lessicale*.

Ferretti ha così distrutto la letteratura: sicché il contenuto reale del suo libro è la «negazione della letteratura, come negazione dei valori istituzionali», ma tale distruzione si esprime tuttavia (come abbiamo visto) attraverso una istituzione linguistica sia pur ridotta: «il lessico italiano». E questo cosa produce? Intanto una sopravvivenza del mondo reale coi suoi valori, sia pure visti come negativi – sopravvivenza che si realizza nell'uso linguistico di una sua istituzione, il lessico (che di per sé non è materico, resta comunque significante). La ricostruzione del mondo (provinciale, piccolo-borghese, infantile) per una sua terribile forza coesiva, al di fuori, al di sotto di queste cose scritte che sono le pagine del *Gazzarra*, avviene dunque attraverso la «significazione» ineliminabile del lessico. Che, al suo stato puro, come strumento – elaboratissimo, da un punto di vista, grezzo da un altro punto di vista – è la parte embrionale, prima,

della lingua: e come tale, estremamente legata alle cose, oggettuale, realistica nel senso onirico e infantile. Sicché ciò che Ferretti non elimina, nella sua distruzione, del mondo, è la parte più vecchia, arcaica, atroce, reale del mondo ivi compresa la sua stessa psicologia.

Ancora una volta, dunque, il mondo sarebbe patito, e la sede su cui si realizza tale patimento sarebbe la psicologia, nel suo momento arcaico, patologico: ma tutto ciò passa poi in secondo ordine nell'oggetto scritto dal Ferretti, perché quello che sorprende è come il distacco da un tale determinismo sociologico-psicologico, avvenga attraverso un processo completamente nuovo.

Mentre infatti tale distacco è finora sempre avvenuto attraverso gli strumenti della letteratura che *misteriosamente* può essere poesia, in Ferretti avviene senza nessun mistero: cioè attraverso l'abolizione sistematica degli strumenti letterari.

Abbiamo sempre saputo che la poesia è letteraria. Con Ferretti può nascere il sospetto che si possa dare una poesia fuori dalla letteratura. Che si possa giungere alle profondità dell'autentico liberando l'autentico nella sua stessa sede, che è fuori dalla letteratura: liberare la terribile ombra ontologica del mondo, *nel mondo*, senza più gli strumenti classici dello stile, ma anzi, abolendoli, come pleonastici.

È vero, si è sempre sospettato che ci sia una poesia nella vita stessa: certi *happenings* naturali, visti vivendo, tra gli uomini, per le strade, dentro le case ecc. hanno fortissimi commoventi caratteri di poesia. Esprimerli in qualche altro modo che non sia l'espressione storica ecc. ecc.? Ma tutto questo comunque non interessa Ferretti; egli soprattutto non vuole «peccare di umanità». Questo suo «oggetto scritto» senza uso pare ambire a distruggere tutto ciò che ha un uso, anche, naturalmente, la poesia. D'altra parte egli *non può* ambire in alcun modo alla

protezione della poesia. Gli mancano alcuni dati interni: per esempio i ritmi psicagogici: egli non potrà mai, in questo suo sistema linguistico-stilistico, che cambia ogni virtualità delle parole, *trascinare* il lettore, o commuoverlo. Non potrà quindi pretendere da lui, a compenso della commozione, la gratifica di poeta. Inoltre la poesia così come la intendiamo implica le istituzioni: la storia. È un'aggiunta storica ai significati delle parole: lo *scandalo* è sempre apparente: e infatti le parole usate dai poeti ritrovano poi il loro posto nei dizionari, attraverso l'aggiunta di una «citazione»; anche magari una citazione che a suo tempo abbia scandalizzato.

Ferretti pone il veto a ogni possibile citazione del suo italiano nei futuri dizionari della lingua: ogni suo uso linguistico è e resterà scandalo, privo di ogni possibile uso.

È negazione di storia, e quindi di vita. Si potrebbe supporre che la collocazione delle sue «parole» in un futuro dizionario, cioè nella storia, possa avvenire attraverso la novità gnoseologica che la loro interna normatività implica. Ma il modo di conoscere del Ferretti si fonda su ipotesi arbitrarie, su angolazioni assurde (anche se mai gratuite o immotivate rispetto al loro sistema): quello che poco sopra chiamavo «autentico», Ferretti lo cerca partendo da un principio negatore e sovvertitore fino al punto di negare ogni possibilità che la negazione diventi principio: egli è non-gratuito nel compiere un iniziale atto gratuito – che non può poi concedere nulla a una possibile normalizzazione o normificazione: un altro atto gratuito non può essere simile a quello già compiuto, ma gratuito in sé e **basta**: non si potrà mai stabilire un reticolato di simili atti regolatori gratuiti, perché in tal caso essi perderebbero la loro gratuità, e non significherebbero più nulla. Se un uomo volesse compiere il suicidio come atto gratuito, non sarebbe più in grado di ripeterlo, né di pretendere, poi, di continuare a essere vivo. Non c'è dubbio che Ferretti questo suicidio l'ha compiuto.

NOTA 1967

Aggiungo qualche osservazione indegna. Quanto tempo ha perso Ferretti; come si ritrova indietro adesso, due anni dopo scritto il libro, rispetto alla sua storia di poeta; e quanto tempo, come lui, hanno perso tanti altri giovani come lui. E il tempo perso nello scrivere «opere d'avanguardia», ormai che queste cominciano a ingiallire sotto le loro mani (e l'ultimo saggio di Sanguineti su Gozzano è poco meno giornalistico di un articolo sul «Giorno» di Arbasino), è un'esperienza che lascia tracce cattive: un'idea della letteratura come «impiego» di energie in un lavoro redditizio, rispettabile, come quello di un tecnico o di un impiegato, in cui si hanno avanzamenti di grado, successi ecc.; tutto al di fuori del valore, compromettente, e quindi, borghesemente controproducente, dell'opera. È chiaro che i lettori borghesi vedono gli scrittori d'avanguardia fare il loro lavoro nello stesso stato d'animo con cui vedono fare il loro lavoro i tecnici normalmente remunerati dal padrone della ditta: da ciò lo stesso tipo di rispetto. Essi non conoscono le due diverse specie di lavoro: è lavoro e basta; se quello dello scrittore di avanguardia è pazzesco (dal punto di vista del borghese) rientra però nella fattispecie (agli occhi del borghese) nella normalità per il fatto di essere oltre che illeggibile, anche non letto: perciò la figura di quello scrittore è semplicemente la figura di uno che fa il suo lavoro, con serietà; come un impiegato di banca, che, appena uscito dal suo ufficio, dove si concreta, con l'approvazione di tutti, la sua competenza incomprensibile perché specialistica, poi, per strada è come tutti gli altri, benedetto dalla norma. Non è un caso che gli scrittori d'avanguardia abbiano trovato le loro roccaforti prima nel «Corriere della Sera» e ora ne «L'Espresso»: cioè in due luoghi dove la letteratura è disprezzata. Quanto al «Corriere», a questo proposito, è inutile spendere parole; quanto a «L'Espresso» devo pre-

cisare che esso disprezza i letterati in parte a ragione, perché i letterati italiani sono oggettivamente disprezzabili (eccoli adesso tutti dalla parte del disimpegno, come pecore sporche, e sorridenti per paura); in parte per snobismo, e in parte infine, perché anche «L'Espresso» è un giornale borghese, sia pure di una *élite* borghese (*élite* perché è l'unica che ha letto abbastanza bene Croce, poi; mica per altro; anche se Paolo Milano, mettiamo, è informato su molta letteratura anglosassone); e allora ci si chiede: perché mai i borghesi dovrebbero amare la letteratura? Essi scoprono questo amore soltanto nei momenti di difficoltà, quando la coscienza è turbata, e allora hanno bisogno di cercare un alibi per tranquillizzarla (Lukács: l'amore dei borghesi per i letterati in quanto individui problematici). Ma quando la coscienza è tranquilla, quell'amore è assolutamente inutile. A Milano la borghesia industriale è tranquilla, da qualche anno; quindi non ha più bisogno di interessarsi o amare la letteratura vera; e torna dunque ai suoi amori per la cattiva letteratura, col solo alibi di un certo obbligo di spregiudicatezza; a Roma, poi, la *élite* borghese (compagnia più che piccola) è tranquilla da sempre. Non è forse essa costituita dagli uomini più intelligenti e RAZIONALI d'Italia? E dunque? A che gli serve amare veramente la letteratura? Essi si sono coltivati un orticello letterario a loro immagine e somiglianza; e, con saggezza di vecchi padri consenzienti, e presi da problemi ben diversi da quelli dell'orto, se lo coltivano nel tempo libero. Insomma – anche se si potessero bruciare tutte le copie rimaste in un bel rogo purificatore – non si potrebbe mai più cancellare dalla storia de «L'Espresso» il ricordo di quella pagina dedicata alla letteratura in ricorrenza del suo decennale. E il povero Arbasino (dico povero – perché, per qualche accidente ch'io non so, ha avuto amputati alcuni sentimenti, e ora se ne va per il mondo sempre allegro come un moncherino o un cane cieco) resta de «L'Espresso» la ninfa Egeria: chiaroveg-

gente, come ha avuto il coraggio di chiamarlo (seriamente!) un redattore di quel settimanale. Sia ben chiaro che io non considero Arbasino uno scrittore d'avanguardia, e che considero i suoi *Fratelli d'Italia* un libro straordinariamente bello, che naturalmente gli asini in doppiopetto della critica italiana non hanno preso in considerazione – terrorizzati – (ma non credo del resto che quella pianta arbasiniana, dalla forma di melanzana o cetriolo, ma molto più gustosa, si trovi neanche nell'orticello de «L'Espresso»). Non considero poi appartenente all'avanguardia neanche Pagliarani, assai diverso dal «Duo Italiano» Sanguineti-Arbasino. E quando ho parlato di «fine dell'avanguardia» era chiaro che mi riferivo all'avanguardia letteraria italiana.

Non vi comprendevo né la musica né la pittura né il teatro (né il cinema).

Ecco perché.

Quando la natura della parola è segnica, allora ciò che conta è la realtà *evocata* attraverso i segni.

Credere di distruggere o mutare la realtà distruggendo o mutando i segni che la evocano è atto di malafede. Un ingegnere non può cambiare il tracciato di una strada cambiando i segni del codice stradale.

L'avanguardia letteraria, che usa la lingua – ossia un sistema di simboli la cui natura è segnica – è dunque come una *équipe* di ingegneri che semina il disordine per le strade cambiando i cartelli segnaletici: sabotaggio o scherzo goliardico? Fatto sta che gli utenti della strada sono sconcertati; ma la strada certo non cambia.

L'avanguardia musicale, pittorica, teatrale e cinematografica, usa invece un linguaggio o sistema di significazione, i cui simboli hanno una natura figurale.

E allora nei loro messaggi (per quanto abnormi e deludenti essi possano essere) «succede sempre qualcosa», come dice Barthes per il cinema. Qui la realtà non è evocata, ma rappresentata (nel cinema addirittura riprodotta).

ta, anche con i suoi rumori). Sconvolgere la rappresentazione (il simbolo di natura figurale) della realtà, significa dunque sconvolgere anche la realtà: almeno velleitariamente. È un'operazione oggettivamente lecita. I risultati quasi sempre sono pessimi (amo però, per esempio, in musica, le ispirate cose di Nono); ma non importa. E non mi sentirei comunque di comportarmi con loro maleducatamente (cfr. l'equidistante Paolo Milano¹) come con l'avanguardia letteraria.

¹ Il quale, se non ha capito che la mia ironia su Sanguineti era amichevole, vuol dire che è completamente terrorizzato. Da tutti e due, poveretto, da Sanguineti e da me. Tra i due terrori, così, egli si è tenuto nel «giusto mezzo». E come? Attraverso la bonarietà. Ma Paolo Milano dovrebbe sapere che la bonarietà nasconde sempre qualcosa di inconfessabile. È attraverso la bonarietà che si danno i colpi più bassi. Intanto essa ricorre sempre a una difesa qualunquistica: e infatti Paolo Milano giunge, per esempio, alla manovra, eseguita con aria innocente, di definire «lambiccata» una dimostrazione che è invece abbastanza esatta (anche se un po' caotica, per la fretta, del resto, con cui ho scritto tutto il mio articolo): fa insomma il finto semplice, giocando demagogicamente al vecchio e saggio professore che sta sopra la mischia. Ma insomma, sia gli americani che i vietcong sparano. Chi ha ragione? Sono forse due specie diverse di terroristi da cui tenersi equidistanti? Ecco dunque che cosa rivela la bonarietà, in questo caso: un po' di paura... (di che cosa poi?). Già che ci sono, vorrei aggiungere anche che quando, scrivendo quel mio saggio dell'altro numero, sulla «Fine dell'avanguardia», non pensavo ai sociologi annessi al gruppo; per quanti sforzi faccia, ad esempio, non riesco a immaginare come membri d'un movimento di avanguardia, l'acuto Colombo e il pacifico Eco. Ad essi vorrei ricordare solo la favola di Andersen, in cui un mercante si presenta alla corte del Re e dice di possedere una stoffa stupenda, che solo le persone intelligenti, però, sono in grado di vedere; sicché il Re, che è naturalmente intelligente, la compra, e i cortigiani, che sono naturalmente intelligenti, l'ammirano: risultato: il Re va in giro nudo. Un giorno si è dunque presentato a Milano un sociologo americano dicendo: «Io so una cosa stupenda: ma solo le persone intelligenti possono capirla: siamo nel 1990». Così, come il Re andava in giro nudo, Colombo, Eco e molti altri loro amici vanno in giro per Milano come se fossimo nel 1990, ecco tutto.

Manifesto per un nuovo teatro

(AI LETTORI)

1) Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già. Non c'è nessuno di voi che davanti a un testo o a uno spettacolo resista alla tentazione di dire: «Questo È TEATRO», oppure: «Questo NON È TEATRO» il che significa che voi avete già in testa, ben radicata, una idea del TEATRO. Ma le novità, anche totali, come ben sapete, non sono mai ideali, sono sempre concrete. Quindi la loro verità e la loro necessità sono meschine, seccanti e deludenti: o non si riconoscono o si discutono riportandole alle vecchie abitudini.

Oggi, dunque, tutti voi vi aspettate un teatro nuovo, ma tutti ne avete già in testa un'idea, nata in seno al teatro vecchio. Queste note sono scritte sotto la forma di un manifesto, perché ciò che di nuovo esse esprimono si presenti dichiaratamente e magari anche autoritariamente come tale.

(In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato. Egli è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso: e ciò perché ai suoi tempi l'ipotesi era che il teatro tradizionale esistesse [e infatti esisteva]. Ora, come

vedremo attraverso i commi del presente manifesto, l'ipotesi è che il teatro tradizionale non esista più [o che stia cessando di esistere]. Ai tempi di Brecht, si potevano dunque operare delle riforme, anche profonde, senza mettere in discussione il teatro: anzi, la finalità di tali riforme era di rendere il teatro autenticamente teatro. Oggi, invece, ciò che si mette in discussione è il teatro stesso: la finalità di questo manifesto è dunque, paradossalmente, la seguente: il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è.

Comunque questo è certo: che i tempi di Brecht sono finiti per sempre.)

(CHI SARANNO I DESTINATARI DEL NUOVO TEATRO)

2) I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece *i gruppi avanzati della borghesia*.

Queste tre righe, del tutto degne dello stile di un verbale, sono il primo proposito rivoluzionario di questo manifesto.

Esse significano infatti che l'autore di un testo teatrale non scriverà più per il pubblico che è sempre stato, per definizione, il pubblico teatrale; che va a teatro per divertirsi, e che qualche volta vi è scandalizzato.

I destinatari del nuovo teatro non saranno né *divertiti* né *scandalizzati* dal nuovo teatro, perché essi, appartenendo ai gruppi avanzati della borghesia, sono in tutto *pari* all'autore dei testi.

3) Una signora che frequenta i teatri cittadini, e non manca mai alle principali «prime» di Strehler, di Visconti o di Zeffirelli, è vivamente consigliata a non presentarsi alle rappresentazioni del nuovo teatro. O, se con la sua simbolica, patetica, pelliccia di visone, si presenterà, troverà all'ingresso un cartello su cui c'è scritto

che le signore con la pelliccia di visone sono tenute a pagare il biglietto trenta volte più del suo costo normale (che sarà bassissimo). In tale cartello, al contrario, ci sarà scritto che i fascisti (purché inferiori ai venticinque anni) avranno l'ingresso gratuito. E, inoltre, vi si leggerà una preghiera: di non applaudire: i fischi e le disapprovazioni saranno naturalmente ammessi, ma, al posto degli eventuali applausi sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mistica nella democrazia che consente un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo.

4) Per *gruppi avanzati della borghesia* intendiamo le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma *reale*.

5) Oggettivamente, essi sono costituiti nella massima parte da quelli che si definiscono dei «progressisti di sinistra» (compresi quei cattolici che tendono a costituire in Italia una Nuova Sinistra): la minoranza di tali gruppi è formata dalle *élites* sopravvivenenti del laicismo liberale crociano e dai radicali. Naturalmente, questo elenco è, e vuole essere, schematico e terroristico.

6) Il nuovo teatro non è dunque né un teatro accademico¹ né un teatro d'avanguardia.²

Non si inserisce in una tradizione ma nemmeno la consta. Semplicemente la ignora e la scavalca una volta per sempre.

(IL TEATRO DI PAROLA)

7) Il nuovo teatro si vuol definire, sia pur banalmente e in stile da verbale, «teatro di parola».

¹ Antichi o moderni teatri con le poltrone di velluto. Compagnie teatrali, Stabili (Piccolo Teatro) ecc.

² Cantine, vecchi teatri in disuso, secondi canali delle Stabili, ecc.

La sua incompatibilità sia col teatro tradizionale sia con ogni tipo di contestazione al teatro tradizionale, è dunque contenuta in questa sua autodefinizione.

Esso non nasconde¹ di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia, per non dire l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare.

8) Venite ad assistere alle rappresentazioni del «teatro di parola» con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, *e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro*).

(A COSA SI OPPONE IL TEATRO DI PAROLA)

9) Tutto il teatro esistente si può dividere in due tipi: questi due tipi di teatro si possono definire – secondo una terminologia seria – in diversi modi, per es.: teatro tradizionale e teatro d'avanguardia; teatro borghese e teatro antiborghese; teatro ufficiale e teatro di contestazione; teatro accademico e teatro dell'*underground*, ecc. ecc. Ma a queste definizioni serie noi preferiamo due definizioni vivaci, ossia: *a*) teatro della Chiacchiera (accettando dunque la brillante definizione di Moravia), *b*) teatro del Gesto o dell'Urlo.

Per intenderci subito: il teatro della Chiacchiera è il teatro in cui la chiacchiera, appunto, sostituisce la Parola (per es. anziché dire, senza *humour*, senza senso del ridicolo e senza buona educazione, «Vorrei morire», si dice amaramente «Buona sera»); il teatro del Gesto o dell'Urlo, è il teatro dove la parola è completamente disacrata, anzi distrutta, in favore della presenza fisica pura (cfr. più avanti).

¹ Con candore neofitico.

10) Il nuovo teatro si definisce di «Parola» per opporsi quindi:

1) Al teatro della Chiacchiera, che implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche, senza cui:

a) gli avvenimenti (omicidi, furti, balletti, baci, abbracci e controscene) sarebbero irrappresentabili;

b) dire «Buona notte» anziché «Vorrei morire» non avrebbe senso perché vi mancherebbero le atmosfere della realtà quotidiana.

II) Per opporsi al teatro del Gesto o dell'Urlo, che contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi: ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè *l'azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione).

Da questa doppia opposizione deriva una delle caratteristiche fondamentali del «teatro di parola»: ossia (come nel teatro ateniese) *la mancanza quasi totale dell'azione scenica*.

La mancanza di azione scenica implica naturalmente *la scomparsa quasi totale della messinscena* – luci, scenografia, costumi ecc.: tutto ciò sarà ridotto all'indispensabile (poiché, come vedremo, il nostro nuovo teatro non potrà non continuare ad essere una forma, sia pure mai sperimentata, di RITO, e quindi un accendersi o uno spegnersi di luci, a indicare l'inizio o la fine della rappresentazione, non potrà non sussistere).

11) Sia il teatro della Chiacchiera¹ che il teatro del Gesto o dell'Urlo² sono due prodotti di una stessa civiltà borghese. Essi hanno in comune l'odio per la Parola.

Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi.

¹ Da Čechov a Jonesco all'orribile Albee.

² Lo stupendo Living Theatre.

Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni).

12) Esso (il teatro del Gesto o dell'Urlo) è il prodotto dunque dell'anticultura borghese¹ che si pone in polemica con la borghesia, usando contro di essa lo stesso processo, distruttivo, crudele e dissociato, che è stato usato (unendo alla follia la pratica) da Hitler, nei campi di concentramento e di sterminio.

13) Se, sia il teatro del Gesto o dell'Urlo, che il nostro teatro di Parola, sono ambedue prodotti di gruppi culturali antiborghesi della borghesia, in che cosa consiste la differenza tra loro?

Eccola: mentre il teatro del Gesto o dell'Urlo ha come destinataria – magari assente – la borghesia da scandalizzare (senza la quale esso sarebbe inconcepibile, come Hitler senza gli Ebrei, i Polacchi, gli zingari e gli omosessuali), il teatro di Parola, al contrario, *ha come destinatari gli stessi gruppi culturali avanzati da cui è prodotto*.

14) Il teatro del Gesto o dell'Urlo – nella clandestinità dell'*underground* – ricerca coi suoi destinatari una complicità di lotta o una forma comune di ascesi: esso dunque, tutto sommato, non rappresenta, per i gruppi avanzati che lo producono e lo fruiscono come destinatari, che una *conferma*, rituale, delle proprie convinzioni antiborghesi: la stessa conferma rituale che rappresenta il teatro tradizionale per il pubblico medio e normale con le proprie convinzioni borghesi.

Al contrario, negli spettacoli del teatro di Parola, se

¹ Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowski, tale teatro ha dato prove assai alte.

pure si avranno molte conferme e verifiche (non per nulla autori e destinatari appartengono alla stessa cerchia culturale e ideologica) ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico che rituale.¹

(DESTINATARI E SPETTATORI)

15) Sarà possibile una coincidenza, pratica, tra destinatari e spettatori?

Noi crediamo che ormai in Italia, i gruppi culturali avanzati della borghesia possano formare anche numericamente un pubblico, producendo quindi praticamente un proprio teatro: il teatro di Parola viene a costituire dunque, nel rapporto tra autore e spettatore, un fatto del tutto nuovo nella storia del teatro.

E ciò per le seguenti ragioni:

a) il teatro di Parola è – come abbiamo visto – un teatro reso possibile, richiesto e fruito nella cerchia strettamente culturale dei gruppi avanzati di una borghesia.

b) esso rappresenta, di conseguenza, l'unica strada per la rinascita del teatro in una nazione in cui la borghesia è incapace di produrre un teatro che non sia provinciale e accademico, e la cui classe operaia è assolutamente estranea a questo problema (e quindi la sua possibilità di produrre nel proprio ambito un teatro è soltanto teorica: teorica e *retorica*, come dimostrano tutti i tentativi di «teatro popolare» che ha cercato di raggiungere *direttamente* la classe operaia).

c) il teatro di Parola – che, come abbiamo visto,

¹ Non è detto, certo, che gli stessi gruppi culturali avanzati siano qualche volta scandalizzati e soprattutto delusi. Specie quando i testi siano a canone sospeso, cioè pongano i problemi, senza pretendere di risolverli.

scavalca ogni possibile rapporto con la borghesia, e si rivolge solo ai gruppi culturali avanzati – è il solo che possa raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia. *Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati.* È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale.

16) Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato.

Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakovskij, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro. Niente operaismo ufficiale, dunque: anche se il teatro di Parola andrà coi suoi testi (*senza scene, costumi, musiche, magnetofoni e mimica*) nelle fabbriche e nei circoli culturali comunisti, magari in stanzoni con le bandiere rosse del '45.

17) Leggete i precedenti commi 15 e 16 come i commi fondamentali del presente manifesto.

18) Il teatro di Parola, che attraverso questo manifesto si va definendo, è dunque anche una impresa pratica.

19) Non è escluso che il teatro di Parola esperimenti anche degli spettacoli esplicitamente dedicati a destinatari operai: ma ciò, appunto, in via sperimentale, perché il solo modo giusto per implicare la presenza operaia in tale teatro, è quello indicato nel punto C del comma 15.

20) I programmi del teatro di Parola – costituito in impresa o iniziativa – non avranno perciò un ritmo normale. Non ci saranno anteprime, prime o repliche. Si prepareranno due o tre rappresentazioni alla volta, che verranno date contemporaneamente nella sede propria del teatro, e nei luoghi (fabbriche, scuole, circoli cultu-

rali) dove i gruppi culturali avanzati, cui il teatro di Parola si rivolge, hanno la loro sede.

(PARENTESI LINGUISTICA: LA LINGUA)

21) Che lingua parlano questi «gruppi culturali avanzati» della borghesia? Parlano – come ormai quasi tutta la borghesia – l'italiano, cioè una lingua convenzionale, la cui convenzionalità, però, non si è fatta «da sola», per un naturale accumularsi di luoghi comuni fonologici: ossia per tradizione storica, politica, burocratica, militare, scolastica e scientifica, oltre che letteraria. La convenzionalità dell'italiano è stata stabilita in un dato momento, astratto (mettiamo il 1870) e dall'alto (prima dalle corti, su un piano esclusivamente letterario e in piccola parte diplomatico, poi dai piemontesi e dalla prima borghesia risorgimentale, sul piano statale).

Dal punto di vista della lingua scritta, tale imposizione autoritaria può apparire anche inevitabile, seppure artificiale e puramente pratica. Infatti si è avuta una indubbia omologazione dell'*italiano scritto* in tutta la nazione (geograficamente e socialmente). Ma per l'*italiano orale* l'accettazione dell'imposizione nazionalistica e della necessità pratica, è stata semplicemente impossibile. Nessuno del resto può essere insensibile al ridicolo della pretesa che una lingua *soltanto letteraria*, venga imposta attraverso norme fonetiche artificiali e dotte, a un popolo di analfabeti (nel 1870 gli analfabeti erano più del novanta per cento della popolazione). Ed è comunque un fatto che se un italiano oggi *scrive* una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la *dice* la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano.

(PARENTESI LINGUISTICA: LA CONVENZIONALITÀ
DELLA LINGUA ORALE E LA CONVENZIONALITÀ
DELLA DIZIONE TEATRALE)

22) Il teatro tradizionale ha accettato questa convenzionalità dell'italiano orale, emanata, per così dire, per editto. Ha accettato, cioè, un italiano che non esiste. Su tale convenzionalità, ossia sul nulla, sull'inesistente, sul morto, essa ha fondato la convenzionalità della dizione. Il risultato è ripugnante. Soprattutto quando il teatro puramente accademico si presenta sotto la specie più «moderna» del teatro della Chiacchiera. Per esempio il «Buona sera» che nel nostro esempio sostituisce il «Vorrei morire» che non si dice, ha, nella reale vita dell'italiano orale, tanti aspetti fonetici quanti sono i gruppi reali d'italiani che lo pronunciano. Ma in teatro ha una sola pronuncia (usata unicamente nella dizione degli attori). In teatro dunque si pretende di «chiacchierare» in un italiano in cui in realtà nessuno chiacchiera (nemmeno a Firenze).¹

23) Quanto al teatro di contestazione (che qui chiamiamo del Gesto o dell'Urlo) il problema della lingua orale o non si pone, o si pone solo come problema secondario. In tale teatro, infatti, la parola integra, in posizione ancillare, la presenza fisica. E adempie, poi, questo suo ufficio, generalmente, attraverso una semplice contraffazione dissacrante – tende cioè ad imitare il gesto, e a essere quindi pre-grammaticale, fino a farsi, appunto, interiettiva: gemito, versaccio o urlo. Quando semplicemente non si limiti a fare la caricatura della convenzionalità teatrale (fondata sulla convenzionalità impossibile dell'italiano orale).

24) Il teatro della Chiacchiera avrebbe in Italia uno

¹ Il testo, insomma, è in ciabatte, mentre l'attore, inconsapevole, è in coturni (per questo in Italia il teatro è impopolare anche presso la borghesia, che non vi riconosce le ciabatte della sua *koinè* dialettizzata).

strumento ideale: il dialetto o la *koinè* dialettizzata.¹ Ma esso non usa tale strumento in parte per ragioni pratiche, in parte per provincialismo, in parte per incolto estetismo, in parte per servilismo verso la tendenza nazionalistica dei suoi destinatari.

(PARENTESI LINGUISTICA: IL TEATRO
DI PAROLA E L'ITALIANO ORALE)

25) Il teatro di Parola esclude tuttavia, nella sua auto-definizione, il dialetto e la *koinè* dialettizzata. O, se li include, li include in via eccezionale e in una accezione tragica che li pone al livello della lingua colta.

26) Il teatro di Parola, quindi, prodotto e fruito dai gruppi avanzati della nazione, non può che accettare di *scrivere* dei testi in quella lingua convenzionale che è l'italiano scritto e letto (e solo saltuariamente assumere i dialetti, *puramente orali*, al livello delle lingue scritte e lette).

27) Naturalmente, il teatro di Parola deve accettare anche la convenzionalità dell'italiano orale: dal momento che i suoi testi sono scritti anche per essere rappresentati, ossia, nella fattispecie, e per definizione, *detti*.

28) Si tratta evidentemente di una contraddizione: *a*) perché in questo caso specifico (ed essenziale) il teatro di Parola si comporta proprio come il più abietto teatro borghese, accettando una convenzionalità che non esiste: ossia l'unità di un italiano orale che nessun italiano reale parla; *b*) perché, mentre il teatro di Parola, vuol

¹ Infatti gli unici casi in cui in Italia il teatro è tollerabile, sono quelli in cui gli attori parlano o il dialetto (il teatro regionale, specie quello veneto o quello napoletano, col grande De Filippo) o la *koinè* dialettizzata (il teatro di cabaret). Purtroppo però, generalmente, là dove c'è dialetto o *koinè* dialettizzata ci sono quasi sempre qualunquismo e volgarità.

scavalcare la borghesia, rivolgendosi ad altri destinatari (intellettuali e operai), nel tempo stesso eccolo che accetta di essere avviluppato alla borghesia: perché solo attraverso lo sviluppo dell'attuale società borghese, è pensabile che si possano riempire le «tappe vuote» della formazione di una convenzionalità fonetica – storica – dell'italiano, e raggiungere quell'unità di lingua orale che per ora è astratta e autoritaria.

29) Come risolvere questa contraddizione? Prima di tutto, evitando ogni purismo di pronuncia. L'italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo.

30) Perché tale convenzionalità linguistica teatrale fondata su una convenzionalità fonetica reale (cioè l'italiano dei sessanta milioni di eccezioni fonetiche) non divenga una nuova accademia, è sufficiente: *a)* avere continuamente coscienza del problema;¹ *b)* restare fedeli ai principi del teatro di Parola: *ossia a un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica*, sul piano più democratico e razionale possibile: quindi a un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico.

31) Tutto ciò richiede la fondazione di una vera e propria scuola di rieducazione linguistica; che ponga le

¹ Nessun uomo di teatro italiano (c'è qualche eccezione, mettiamo Dario Fo) si è mai posto finora questo problema, e ha sempre preso per buona la identificazione tra convenzionalità orale dell'italiano e convenzionalità della dizione teatrale, appresa dai più spelacchiati, ignoranti e esaltati maestri accademici. C'è il caso straordinario di Carmelo Bene, il cui teatro del Gesto o dell'Urlo, è integrato da parola teatrale che dissacra, e per dirla tutta, smerda se stessa.

basi della recitazione del teatro di Parola: una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell'opera.

Uno sforzo totale, insieme di acume critico e di sincerità, che comporta una revisione completa dell'idea di sé che ha l'attore.

(I DUE TIPI ESISTENTI DI ATTORE)

32) Che cos'è il Teatro? «IL TEATRO È IL TEATRO». Questa è la risposta di tutti, oggi: il teatro è dunque oggi inteso come «qualcosa» o meglio «qualcos'altro» che si può spiegare solo con se stesso, e che può essere intuito solo carismaticamente.

L'attore¹ è la prima vittima di questa specie di misticismo teatrale, che fa di lui spesso un personaggio ignorante, presuntuoso e ridicolo.

33) Ma, come abbiamo visto, il teatro di oggi è di due tipi: il teatro borghese e il teatro borghese antiborghese. Sono di due tipi, quindi, anche gli attori.

Osserviamo prima gli attori del teatro borghese.

Il teatro borghese trova la sua giustificazione (non in quanto testo ma in quanto spettacolo) nella vita di società: è un fasto della gente ricca e perbene, che ha anche il privilegio della cultura.²

Ora, un simile teatro è in crisi: perciò è costretto a prendere coscienza della sua condizione, a riconoscere le ragioni che lo respingono dal centro di una vita di società ai margini, come qualcosa di superato e di sopravvive.

Una diagnosi che non gli è stata difficile: il teatro tradizionale ha ben presto capito che un nuovo tipo di società, immensamente appiattita e allargata, le masse pic-

¹ Ma anche il critico.

² Almeno quella ufficiale, nata dal privilegio di andare a scuola.

colo-borghesi, lo hanno sostituito con due tipi di avvenimenti sociali molto più adatti e moderni: il cinema e la televisione. Non gli è stato neanche difficile capire che qualcosa di irreversibile è accaduto nella storia del teatro: il *demos* ateniese e le *élites* del vecchio capitalismo sono dei remoti ricordi. I tempi di Brecht sono finiti per sempre!

Il teatro tradizionale è dunque venuto a trovarsi in uno stato di deperimento storico, che gli ha creato intorno, da una parte, un'atmosfera di conservazione miope quanto accanita, e dall'altra un'aria di rimpianto e di speranze infondate.

Anche questo è un fatto che il teatro tradizionale ha saputo (più o meno confusamente) diagnosticare.

Ciò che il teatro tradizionale non ha saputo diagnosticare neppure fino a un primo barlume di coscienza è ciò che esso è. Esso si definisce Teatro e basta. Anche il più sciatto e mestierante degli attori, davanti al più vecchio e spelacchiato dei pubblici borghesi, sente vagamente di non partecipare più a un avvenimento sociale, trionfante e del tutto giustificato, e perciò spiega la sua presenza e la sua prestazione (così poco richiesta) come un atto mistico: una «messa teatrale», in cui il Teatro appare in una luce così abbagliante da accecare completamente: infatti, come tutti i falsi sentimenti, esso produce una coscienza intransigente, demagogica e quasi terroristica, della propria verità.

34) Vediamo ora il secondo tipo di attore, quello del teatro borghese antiborghese, del Gesto o dell'Urlo.

Tale teatro ha, come abbiamo già visto, le seguenti caratteristiche: *a)* si rivolge a destinatari borghesi colti coinvolgendoli nella propria scatenata e ambigua protesta antiborghese; *b)* cerca le sedi dove dare i propri spettacoli fuori dalle sedi ufficiali; *c)* rifiuta la parola, e dunque le lingue delle classi dirigenti nazionali, in favore o di una parola contraffatta e diabolica o del puro e sem-

plice gesto, provocatorio, scandaloso, incomprensibile, osceno, rituale.

Qual è la ragione di tutto questo? La ragione di tutto questo è una diagnosi inesatta ma ugualmente efficace di ciò che è diventato, o semplicemente, è, il teatro. E cioè? IL TEATRO È IL TEATRO, ancora. Ma mentre per il teatro borghese questa non è che una tautologia che implica un ridicolo e tronfio misticismo, per il teatro anti-borghese questa è una vera e propria – e cosciente – definizione della sacralità del teatro.

Tale sacralità del teatro si fonda sulla ideologia della rinascita di un teatro primitivo, originario, compiuto come rito propiziatorio o meglio, orgiastico.¹ Si tratta di un'operazione tipica della cultura moderna: per cui una forma di religione cristallizza l'irrazionalità del formalismo in qualcosa che nasce come inautentico (ossia per estetismo) e diviene autentico (ossia un vero e proprio tipo di vita come pragma fuori e contro la pratica).²

Ora in alcuni casi, tale religiosità arcaica ripristinata per rabbia contro il laicismo cretino della civiltà dei consumi, finisce appunto col diventare una forma di autentica religiosità moderna (che non ha nulla a che fare con gli antichi contadini, e molto invece con la moderna organizzazione industriale della vita). Si pensi, a proposito del Living Theatre, alla collegialità quasi da ordine monacale, al «gruppo» che sostituisce i gruppi tradizionali come la famiglia, ecc., alla droga come protesta, al *dropping out* o autoesclusione, però come forma di violenza, almeno gestuale e verbale, e insomma allo spettacolo quasi come un caso di sedizione, o, – così oggi usa dire – di guerriglia.

Nella maggior parte dei casi però una simile conce-

¹ Dioniso...

² Balugina qui di nuovo la figura di Hitler, già evocata in altri com-mi di questo manifesto.

zione del teatro, *finisce con l'essere la stessa tautologia del teatro borghese*, obbedendo alle stesse inevitabili regole.¹ La religione, cioè, da forma di vita che si realizza nel teatro, diviene semplicemente «la religione del teatro». E da tale genericità culturale, da tale estetismo di second'ordine, l'attore in gramaglie e drogato, è reso ridicolo come l'attore integrato, in doppio petto, che lavora anche per la televisione.

(L'ATTORE DEL TEATRO DI PAROLA)

35) Sarà dunque necessario che l'attore del «teatro di parola», in quanto attore, cambi natura: non dovrà più sentirsi, fisicamente, portatore di un verbo che trascenda la cultura in una idea sacrale del teatro: *ma dovrà semplicemente essere un uomo di cultura*.

Egli non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore (teatro borghese), o prevaricando lo spettatore attraverso l'imposizione implicita del farlo partecipare a un rito sacrale (teatro antiborghese). Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo.² E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro!) che trascende il testo: ma essere veicolo vivente del testo stesso.

¹ Il teatro antiborghese non potrebbe esistere: a) senza il teatro borghese da contestare e massacrare (questo è il suo principale scopo); b) senza un pubblico borghese da scandalizzare, sia pure per interposta persona.

² Cosa che fanno, con molta buona volontà e spesso con buona fede, tutti gli attori seri: con deboli risultati critici, però. Infatti essi sono ottenebrati dall'idea tautologica del teatro, che implica materiali e stili storicamente diversi da quelli del testo preso in esame (se si tratta di un testo anteriore a Čechov o posteriore a Jonesco).

Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero: e sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito.

(IL «RITO» TEATRALE)

36) Il teatro è comunque, in ogni caso, in ogni tempo e in ogni luogo, un RITO.

37) Semiologicamente il teatro è un sistema di segni i cui segni, non simbolici ma iconici, viventi, sono gli stessi segni della realtà. Il teatro rappresenta un corpo per mezzo di un corpo, un oggetto per mezzo di un oggetto, un'azione per mezzo di un'azione.

Naturalmente il sistema di segni del teatro ha dei suoi codici particolari, *a livello estetico*. Ma *a livello puramente semiologico* esso non si differenzia (come il cinema) dal sistema di segni della realtà.

L'archetipo semiologico del teatro è dunque lo spettacolo che si svolge ogni giorno davanti ai nostri occhi e alla portata delle nostre orecchie, per strada, in casa, nei ritrovi pubblici, ecc. In tal senso la realtà sociale è una rappresentazione che non è priva del tutto della coscienza di esserlo, e ha dunque i suoi codici (regole di buona educazione, di comportamento, tecniche corporali, ecc.): in una parola essa non è priva del tutto della coscienza della propria ritualità.

Il rito archetipo del teatro è dunque un RITO NATURALE.

38) Idealmente, il primo teatro che si distingue dal teatro della vita, è di carattere religioso: cronologicamente tale nascita di un teatro come «mistero» non è databile. Ma essa si ripete in tutte le situazioni storiche, o meglio, preistoriche, analoghe. In tutte le «età delle origini» e in tutte le «età oscure» o medioevi.

Il primo rito del teatro, come propiziazione, scongiu-

ro, mistero, orgia, danza magica, ecc. è dunque un RITO RELIGIOSO.

39) La democrazia ateniese ha inventato il più grande teatro del mondo – in versi –, istituendolo come RITO POLITICO.

40) La borghesia – insieme alla sua prima rivoluzione, la rivoluzione protestante – ha creato invece un nuovo tipo di teatro (la cui storia comincia forse col teatro dell'arte, ma certamente col teatro elisabettiano e il teatro del periodo d'oro spagnolo, e giunge fino a noi). Nel teatro inventato dalla borghesia (subito realistico, ironico, avventuroso, d'evasione, e, come diremmo oggi qualunque – anche se si tratta di Shakespeare o di Calderón), la borghesia celebra il più alto dei suoi fasti mondani – che è anche poeticamente sublime, almeno fino a Čechov, cioè fino alla seconda rivoluzione borghese, quella liberale. Il teatro della borghesia, è dunque un RITO SOCIALE.

41) Col declino della «grandezza rivoluzionaria» della borghesia (a meno che – forse giustamente – non si voglia considerare «grande» la sua terza rivoluzione, quella tecnologica), è declinata anche la grandezza di quel RITO SOCIALE che è stato il *suo* teatro. Sicché se da una parte tale rito sociale sopravvive, a cura dello spirito conservatore borghese, dall'altra parte esso sta acquistando una coscienza nuova della propria ritualità. Coscienza che sembra essere del tutto acquisita – come abbiamo visto – dal teatro borghese antiborghese, che, infuriando contro il teatro ufficiale della borghesia e la borghesia stessa, prende di mira soprattutto la sua ufficialità, il suo *establishment*, ossia la sua mancanza di religione. Il teatro dell'*underground* – come abbiamo detto – cerca di recuperare le origini religiose del teatro, come mistero orgiastico e violenza psicagogica: tuttavia, in una simile operazione, l'estetismo non filtrato dalla cultura, *fa sì che il reale contenuto di tale religione sia il tea-*

tro stesso, così come il mito della forma è il contenuto di ogni formalismo. Non si può dire che la religione violenta, sacrilega, oscena, dissacrante-consacrante del teatro del Gesto o dell'Urlo, sia priva di contenuto e inautentica, perché è riempita talvolta da un'autentica religione del teatro.

Il rito di tale teatro è dunque un RITO TEATRALE.

(IL TEATRO DI PAROLA E IL RITO)

42) *Il teatro di Parola non riconosce come proprio nessuno dei riti qui elencati.*

Si rifiuta con rabbia, indignazione e nausea, di essere un RITO TEATRALE, cioè di obbedire alle regole di una tautologia nascente da uno spirito religioso archeologico, decadente e culturalmente generico, facilmente integrabile dalla borghesia attraverso lo stesso scandalo che esso vuole suscitare.

Si rifiuta di essere un RITO SOCIALE della borghesia: anzi, non si rivolge nemmeno alla borghesia e la esclude, chiudendole le porte in faccia.

Non può essere il RITO POLITICO dell'Atene aristotelica, con i suoi «molti» che erano poche decine di migliaia di persone: e *tutta la città* era contenuta nel suo stupendo teatro sociale all'aperto.

Non può essere infine RITO RELIGIOSO, perché il nuovo medioevo tecnologico pare escluderlo, in quanto antropologicamente diverso da tutti i precedenti medioevi...

Rivolgendosi a destinatari di «gruppi culturali avanzati della borghesia», e, *quindi*, alla classe operaia più cosciente, attraverso testi fondati sulla parola (magari poetica) e su temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico – il teatro di Parola nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura.

Il suo rito non si può definire dunque altrimenti che
RITO CULTURALE.

(RIEPILOGO)

43) Riepilogando dunque:

Il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un tipo nuovo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale.

La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporsi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola (ipocrita il primo, irrazionalistico il secondo).

Il teatro di Parola ricerca il suo «spazio teatrale» non nell'ambiente ma nella testa.

Tecnicamente tale «spazio teatrale» sarà frontale: testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica.

Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo solo pubblico.

Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un «rito culturale».

Anedddotica dell'integrazione a sinistra

Il profilo di cammeo rivolto verso il padre intimidito – cammeo ritrovato, si direbbe, tra il fango giallo, per via del colore dei capelli – il più giovane dei poeti dell'avanguardia, non muove un solo muscolo. La sua buona educazione, la sua ineccepibilità sociale, la sua pulizia sessuale, è portata fino a tal punto che si confonde con la sua calcolata, e quindi ipocrita, indecifrabilità. Non muove un solo muscolo, ripeto: e i radi battiti delle impalpabili palpebre asettiche, non sono che moti di nervosismo, anch'esso «giusto», assolutamente adatto alla circostanza. Così si ascolta messa, per esempio. O così, nella fattispecie, presumibilmente, il giovane Achille vestito da donna ascoltò, pensoso e obbediente, l'istitutore.

Anche l'altro poeta dell'avanguardia è di profilo (intorno il lunghissimo tavolo, tutti i presenti – indecifrabili – sono di profilo): anch'egli ascolta, offrendosi intero, ligio, pronto, filiale, meritorio di lode, modesto e intelligente. Ermeticità e compitezza sono una sola cosa.

Ce n'è anche un terzo, poeta dell'avanguardia: ma egli, più sanguigno, si rende indecifrabile attraverso la sua grossezza e direi la sua grossolanità di ipersensibile romagnolo imbronciato: qualcosa di romantico contraddice al suo perbenismo, che dunque, anziché assomigliare a quello di un'educanda o di un professorino, potrebbe se mai assomigliare a quello di un militare in congedo. È della stessa razza del papà popolano, lui: può mettersi.

per esempio di tre quarti, trasgredendo il rigore di quei profili, bizantinamente rivolti verso il Padre. Si può permettere (lievissimamente) una certa assenza da lì: mascherandola però di un broncio un po' straniato.

Sono tutti e tre vestiti correttamente, molto correttamente (come tutti gli altri presenti, del resto): leggerissimamente *pop* il più giovane, leggerissimamente *bohème*, o vecchio anarchico, il meno giovane (ma son cose queste che si possono ormai rilevare anche negli impiegati di banca).

I tre poeti dell'avanguardia – accompagnati dall'immancabile signora amica – sono qui a compiere il rito dell'integrazione a sinistra. Si trovano fianco a fianco con antichi compagni di strada, con vecchi professori, con giovani reclute già completamente, si direbbe da sempre, rieducate.

Il loro procedimento è stato semplice (si veda lo splendido scritto iniziale, dovuto a Moravia, di questo numero della rivista): essi si sono fatti un «nome», attraverso alcuni oggetti scritti (mi veniva voglia di alzarmi e di chiedere: «Scusi, Longo, lei conosce il Gioco dell'Oca?») e dichiarandosi filocinesi. Eccoli dunque utilizzabili: sono qui per farsi integrare dal «potere di prestigio» dell'opposizione, accettando di essere strumentalizzati. Tutto in un'aria bonaria di osteria cisalpina. È tutto fatto così scopertamente da essere quasi divertente e commovente. Com'è semplice la vita!

Ah, Italia disunita!

Nell'esclusione è possibile una consignificazione che include.

Io sono incluso nella geografia dell'«Italie magique» continiana: ma mastico amaro. Se lo *choc* doveva essere una superba eleganza, allora è certo che gli arcipelaghi di questa geografia non sono tutti così eleganti.

Per es. poco delibabile mi appare l'eleganza del professor Carducci e addirittura repugnante quella di D'Annunzio (ai due non avrei dedicato più pagine che a Pirandello).

Perché tra i vecchi dialettali non c'è Russo?

E tra quelli più recenti la valdostana Martinet, così severamente neoromantica?

Perché in fila con Einaudi, Gobetti, Gramsci, Levi non c'è una poesiola di Noventa?

E poi che Contini non abbia mai letto Volponi (almeno in «Paragone»)?

Mi sembra anche inspiegabile che Contini non abbia apprezzato le prime cento pagine (stupende) del *Tappeto volante* di Leonetti (senza parlare dei suoi versi).

Fortini saggista e profeta (di sciagure) non doveva assolutamente mancare, no.

Della mancanza della Morante non parlo: la sua esclusione ha infatti il valore di una inclusione (e così, credo, si può dire per Bassani): una presenza negativa, scandalosamente violenta: in cui il «no» del tutto arbi-

trario (e magari ce ne fossero stati altri) di Contini fa in modo che il suo discorso antologico, tutto «referenziale», diventi, per reticenza (mai contraddizione fu più squisita) «conativo».

Ma Sandro Penna?

Non è il più grande poeta del Novecento letterario italiano?

Più grande di Ungaretti, di Montale e forse di Saba?

E in questi ultimi cinque anni chi ha scritto versi belli come quelli di Attilio Bertolucci? (se non, forse Amelia Rosselli?).

E il vecchio Lucio Piccolo, santo Dio, non è meglio del vecchio Pizzuto?

Ho dato fiato ad alcuni *flatus vocis*: ma gli elenchi, come il mio ascoltatore sa bene, sono sempre liturgici, specie se interiettivi o sospesi. Finisco così biblicamente maledicendo la fiorentinità, cioè la cultura letteraria di Cecchi ma anche quella di Falqui, dell'«Espresso» ma anche quella (se non fosse presumibilmente semi-analfabeta) di De Lorenzo. Insomma, più inoffensivi siamo e più piacciamo. Un'eterna «Ronda», un'eterna «Solaria»! (Ci starebbero anche certi comunisti.) Contini, *mio amor de loinh*, che cosa avvalli?

Teorema. Come leggere nel modo giusto questo libro

«I primi dati di questa nostra storia consistono, molto modestamente, nella descrizione di una vita familiare...»; «Crediamo... che non sia neanche difficile (consentendoci quindi di evitare certi non nuovi particolari di costume) immaginare a una a una queste persone...»; «Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama "referto": esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del *messaggio* è quello del codice...»; «Com'è brutto e inutile il significato di ogni parabola, senza la parabola!»

Questi sono alcuni interventi personali dell'autore nel corso della storia, o, meglio, della parabola: una prosa leggermente «d'arte» provvede a far sì che si tratti, appunto, di una parabola, anziché di un puro e semplice studio sulla «crisi del comportamento» (è questa la formula con cui vorrei definire il presente volumetto).

Teorema è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica. Per la verità, *Teorema* era nato come *pièce* in versi, circa tre anni fa; poi si è tramutato in film, e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto. Tutto questo fa sì che il modo migliore

per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i «fatti», la «trama», trattandosi sulla pagina il meno possibile. Almeno così credo. Quanto al resto, il «discorso libero indiretto» borghese, che, volendo o non volendo, ho dovuto distendere sotto il tessuto della prosa poetizzante, ha finito col contagiare anche me, fino a dotarmi di un leggero senso dell'umorismo, del distacco, della misura (e rendendomi forse, con grande mia rabbia, meno scandaloso di quanto il tema avrebbe richiesto): tutto comunque, credo, resta sostanzialmente osservato e descritto da un angolo visuale estremistico, forse un po' dolce (me ne rendo conto), ma, in compenso, senza alternative.

Il discorso critico svolto come fiaba

Dico subito quali sono secondo me i difetti di questo libro: 1) di aver incluso come primo saggio un saggio su Barilli del '63 (che interessa solo uno specialista che voglia documentarsi, e neanche un lettore speciale come me, avido magari di autobiografia, ma solo di quella interessante); 2) di avere un po' ecceduto nella scelta di testi minori, autobiograficamente marchiati dal lavoro letterario di comune amministrazione, con caratteri di «critico curioso» – alla Longhi? – che di tutto si interessa, compresi certi «minori»... «extravaganti»..., ecc.; 3) di non aver limato abbastanza certe «volute» di stile vivace, funzionanti a «porgere» il libro, correggendo gli specialismi gergali con la loro quotidianità familiare (dove poi Siciliano peschi certi modi di dire «vivaci» è difficile dire: dagli scapigliati piemontesi? da un ricordo del discorso libero indiretto del Verga? da una mitizzazione della propria casa piccolo-borghese?); 4) di non avere sempre sussunto a rigore critico la sua sensibilità, lasciandola talvolta libera di esibire qualche suo lezio vagamente neo-Liberty.

Detto questo – con la dovuta crudeltà – dirò ancora che il libro vale come «autobiografia letteraria» non tanto nel suo insieme, o nella sua successività – il seguito delle letture come seguito di idee in cui si traduce il vivere divenendo storia – non tanto in ciò dunque che Siciliano si proponeva – ma all'interno di alcuni saggi par-

ticolari – quasi per ispirazione, qua e là, in sacche nascoste: e quindi il carattere di questa autobiografia letteraria non è quello della temporalità come successione ed evoluzione, no: ma è quello della atemporalità come ripetersi di uno stesso urto drammatico, di una opposizione sempre identica a se stessa.

Direi che Siciliano non impara o non vuole imparare niente dai libri, cioè dalla vita. Egli vuole avere delle conferme di come porre i problemi già posti in un *primum*, dove ci sono naturalmente, almeno potenzialmente, anche i libri, e la storia in cui viviamo, vista culturalmente. È questa sua resistenza, sia a oggettivarsi nei libri sia a oggettivarli realmente, che fa di lui un eccezionale critico-autore, e, quindi, di questo libro di saggi e note critiche fa un «giornale dell'anima» (per attenerci al suo lessico non privo di civetteria).

Ho detto che l'urto drammatico atemporale avviene qua e là lungo tutta questa «serie» temporale di scritti, ma esso avviene soprattutto in due emozionanti saggi, quello su Bassani e quello su Elsa Morante.

Infatti l'urto di cui parlo è un urto tra «anima e storia» (il dilemma è di Siciliano e in esso si riassume in modo originale nella sensibilità, e assolutamente raffinato, nella cultura, il dilemma dell'impegno e del disimpegno che ha ossessionato il Lager critico italiano di questi due ultimi decenni).

Collocandosi nel numero dei giusti, Siciliano tra i due corni ne ha scelto un terzo, quello della contraddizione, o, se vogliamo, della sospensione. Ha scelto, mettiamo, l'impegno (la storia), ma sapendo benissimo che il limite di tale scelta è il pragma e l'ipocrisia. Il segno sotto cui avviene l'urto drammatico delle sue contraddizioni (sia pur accettate!) è la cattiva coscienza. Nella straordinaria requisitoria su Bassani – fatta con l'anima dei miti, che fa tanto più imbestialire che l'anima dei violenti – egli discute con se stesso: e si capisce abbastanza come Bas-

sani sia rimasto offeso da queste pagine, che lo prendono, del resto tanto genialmente, a pretesto. Ne *Gli occhiali d'oro* Bassani – con la mano che sembra non avere nervi del vero poeta manzoniano – istituisce un enigmatico parallelo tra lui giovane ebreo e un vecchio e distinto signore di origine veneziana e residente – stimatissimo professionista – a Ferrara: il quale è omosessuale: tra i due «esclusi» nasce una irrelata corrispondenza d'amorosi sensi. Le vittime si annusano. Ammettiamo che Fadigati sia rinato sotto forma di un giovane moderno, operante negli anni Sessanta, in qualche modo «diverso» (la sensibilità eccessiva del poeta, ecc.), che prenda a sua volta a pretesto di una sua correlazione dimostrativa Bassani, come Bassani aveva tanti anni prima a tale scopo preso lui. E che questo Fadigati critico analizzi se stesso, il proprio rapporto di colpevole connivenza coi padri miti, la propria incapacità di condannare il loro masochismo (la loro volontà a essere vittime del fascismo), la propria tendenza ad avere nostalgia della loro condizione – poetica perché profondamente precaria – di integrati, ecc. Ebbene, il saggio critico di Siciliano su Bassani è proprio questo. Ma il redivivo Fadigati è straordinariamente acuto: là dove osserva come Bassani «alla continuità storica “imperiale” e “ariana” oppone la continuità risorgimentale d'osservanza crociana»: o come egli «ripeta una figura obbligata della fenomenologia dello spirito borghese: il contrasto tra moralità ed eticità. E sceglie per la moralità, per l'*in sé*, contro il mondo»; con la conseguente impossibilità di una «sceptsi» se non assolutamente irrazionale e stilistica: quella «macchia opaca che può essere tutto», quel «margine di inesperto che non si lascia leggere alla radioscopia», quel «che di inconciliato»... Insomma, Bassani appare, come il giovane Spinoza in esilio, un «marrano»: ma è un altro «marrano», sia pur ariano, che con tanto acume e sapienza, glielo dice: di qui l'emozione che dà il saggio,

dove la noiosa seppure *vexata* questione dell'impegno trova il suo momento di drammaticità poetica: che finisce con la contestabile vittoria di Siciliano, perché Basani, se fosse umile, con umiltà gli potrebbe rispondere: «Caro mio, ma io sono appunto il poeta del ridondante, della litote, della campitura e degli elementi ritardanti, oltre che della nostalgia. Perché pretendi che io sia ciò che non ho voluto e potuto essere?».

La soluzione del conflitto tra anima e storia, Siciliano la trova, perfetta, in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante. E su Elsa Morante Siciliano scrive uno dei più bei saggi della critica contemporanea.

La serie delle correlazioni esegetiche, il reticolato di riferimenti (piuttosto straordinario quello di Propp) entro cui leggere il testo della Morante hanno dei caratteri totalmente diversi da quelli consueti: anziché essere professionistici sono fantastici, fino a fare del discorso critico una fiaba (la quale, anch'essa, andrebbe analizzata secondo uno degli schemi più avventurosi di Propp). L'eroe, Siciliano, parte da casa per compiere un'impresa: quest'impresa consiste nel recuperare un tesoro custodito da un drago, ma per giungere nel luogo dove si trova il tesoro bisogna passare attraverso... Il tesoro che cerca Siciliano nella Morante è l'autoriferimento del romanzo a se stesso, come processo conoscitivo e ricerca di Universalì. Tesoro che Siciliano trova, perché c'è: l'androgina del Dio incarnato, come modo di vivere la storia nei suoi due versi, cioè con pazzia. La costellazione del Cugino e il sublime *ménage à trois* è ciò che ha esaltato la Morante evangelista, Siciliano suo conoscitore e, spero, qualunque genere di lettore che legga i due testi. Io mi chiedo, perché Siciliano non fa un film da questo suo saggio? Dal capitoletto sul *Ladro dei lumi* (immagini del vecchio che ruba l'olio e muore).

Al lettore nuovo

I

L'ultimo libro di versi che ho stampato è *Poesia in forma di rosa*, nel 1964. Sono passati sei anni. In questo periodo ho girato molti film (dal *Vangelo secondo Matteo*, a cui stavo lavorando quando *Poesia in forma di rosa* è uscito, a *Uccellacci e uccellini*, *Edipo Re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*): tutti questi film io li ho girati «come poeta».¹ Non è qui il caso di fare un'analisi sull'equivalenza del «sentimento poetico» suscitato da certe sequenze del mio cinema e di quello suscitato da certi passi dei miei volumi di versi. Il tentativo di definire una simile equivalenza non si è mai fatto, se non genericamente, richiamandosi ai contenuti. Tuttavia credo che non si possa negare che *un certo modo di provare qualcosa* si ripete *identico* di fronte ad alcuni miei versi e ad alcune mie inquadrature.

Ma, dal '64 in poi, non ho scritto solo poesia attraverso il cinema: è solo per un anno o due che ho completamente taciuto come «poeta in versi» (pur scrivendo delle cose che son rimaste inedite e incomplete): nel '65 sono stato un mese a letto ammalato, e, durante la convalescenza, ho ripreso a lavorare – e – forse perché durante la malattia avevo riletto Platone, con una gioia che non so descrivere – mi son messo a scrivere del teatro: sei tragedie in versi, a cui ho lavorato per tutti questi

Prefazione in P.P. Pasolini, *Poesie*, Garzanti, Milano 1970

¹ Uso questa parola in senso strettamente «tecnico».

cinque anni – tornandoci alle volte dopo un anno e più di abbandono – e che stanno per uscire col titolo di *Calderón*.

Evidentemente, in quel periodo, potevo scrivere versi solo attribuendoli a dei personaggi, che mi facessero da interposte persone.

Ma, cominciando con poesie d'occasione o addirittura scritte su commissione – dopo un primo prodotto piuttosto poco lavorato – *Il Pci ai giovani!!* – scritto ai primi di marzo del 1968 e uscito poco dopo, proditoriamente, a mia insaputa, su un rotocalco¹ – nell'autunno di quell'anno ho «ricominciato» a essere un facitore di versi nel senso corrente del termine: e ora ho pronto un nuovo volume *Trasumanar e organizzar*, che uscirà ben presto, presso questo stesso editore, che mi prega ora di scrivere la presente introduzione alle mie poesie «vecchie».

Sei anni sono pochi: ma se si pensa che il primo di questi volumi che qui sono antologizzati è uscito nel giugno del '57 (e la poesia *Le ceneri di Gramsci* che gli dà il titolo, è del maggio 1954), allora l'intervallo di sei anni diventa l'intervallo di un'intera epoca letteraria e politica (anche se in parte, con le ultime poesie, vissuta nella transizione).

Suppongo quindi di rivolgermi a un «lettore nuovo». E ad esso non so e non voglio dare altro che informazioni.

Io non ho cominciato a scrivere versi con *Le ceneri di Gramsci*: ho cominciato molto prima, ed esattamente nel 1929 a Sacile, quando avevo sette anni appena compiuti, e frequentavo la seconda elementare.

È stata mia madre che mi ha mostrato come la poesia possa essere materialmente scritta, e non solo letta a scuola («Vitrea è l'aria...»). Misteriosamente, un bel giorno, mia madre infatti mi presentò un sonetto, com-

¹ Se fosse uscito nella rivista specializzata («Nuovi Argomenti») cui era destinato, sarebbe stato *altro* da quello che è stato.

posto da lei, in cui esprimeva il suo amore per me (non so per quali costrizioni di rima la poesia finiva con le parole «di bene te ne voglio un sacco»). Qualche giorno dopo scrissi i miei primi versi: dove si parlava di «rosignolo» e di «verzura». Credo che non avrei saputo distinguere allora un rosignolo da un fringuello, come del resto un pioppo da un olmo: e del resto a scuola (ad opera della signora Ada Costella, toscana, mia maestra in quella indimenticabile seconda elementare) Petrarca certo non si leggeva. Dunque non so dove avessi imparato il codice classicistico dell'elezione e della selezione linguistica. Fatto sta che non tenendo conto dell'*abundantia cordis* di mia mamma, ho cominciato come rigidamente «selettivo» ed «eletto».

Ho scritto da allora in poi intere collezioni di volumi di versi: a tredici anni sono stato poeta epico (dall'*Iliade* ai *Lusiadi*). Non ho trascurato il dramma in versi, non ho evitato, con l'adolescenza, l'inevitabile incontro con Carducci, Pascoli e D'Annunzio, fase incominciata a Scandiano – il ginnasio, frequentato da «pendolare», era quello di Reggio Emilia – e concluso a Bologna, al Liceo Galvani, nel '37: anno in cui un professore supplente – Antonio Rinaldi – lesse in classe una poesia di Rimbaud.

Dal '37 al '42, '43, vissi il grande periodo dell'ermetismo, studiando con Longhi all'università, e vivendo ingenua relazioni letterarie coi miei coetanei che si interessavano di queste cose: due di essi sono Francesco Leonetti e Roberto Roversi; ma benché di qualche anno più vecchio era tra noi anche Francesco Arcangeli, e poi Alfonso Gatto. Ero un ragazzino precocemente universitario; ma non vissi quell'esperienza da apprendista soltanto, bensì da iniziato. Nel 1942, infatti, uscì a mie spese, presso la Libreria Antiquaria del signor Landi, il mio primo volumetto di versi, *Poesie a Casarsa*: avevo esattamente vent'anni; ma le poesie lì raccolte le avevo cominciate a scrivere circa tre anni prima – a Casarsa, il paese

di mia madre – dove si andava ogni estate nella povera villeggiatura presso i parenti che il magro stipendio di mio padre ufficiale ci permetteva ecc.

Erano poesie in dialetto friulano: l'«*hésitation prolongée entre le sens et le son*»¹ aveva avuto un'apparente definitiva opzione per il suono; e la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili.

Una quindicina di giorni dopo che il libro era uscito ho ricevuto una cartolina postale di Gianfranco Contini, che mi diceva che il libro gli era tanto piaciuto che l'avrebbe immediatamente recensito.

Chi potrà mai descrivere la mia gioia? Ho saltato e ballato per i portici di Bologna; e quanto alla soddisfazione mondana cui si può aspirare scrivendo versi, quella di quel giorno di Bologna è stata esaustiva: ormai posso benissimo farne per sempre a meno. La recensione di Contini non è poi uscita su «*Primato*» come egli aveva programmato, ma sul «*Corriere di Lugano*», all'estero, in Svizzera, terra per definizione dei fuorusciti. Perché? Perché il fascismo – con mia grande sorpresa – non ammetteva che in Italia ci fossero dei particolarismi locali, e degli idiomi di ostinati imbelli. Così... la mia «lingua pura per poesia» era stata scambiata per un documento realistico provante l'esistenza obiettiva di poveri contadini eccentrici o, per lo meno, ignari dell'esigenza idealistica del Centro... È vero che io non ero più fascista «naturale» da quel giorno del '37 in cui avevo letto la poesia di Rimbaud: ma ormai l'antifascismo cessava di essere puramente culturale: sì, poiché il Male lo sperimentavo nel mio caso.

Sfollammo a Casarsa proprio quell'inverno, e il '43

¹ Valéry, citato da Jakobson.

resta uno degli anni più belli della mia vita: «mi juventud, veinte años en tierra de Castilla!».¹

Continuai a scrivere poesie friulane, ma cominciai a scriverne anche di analoghe in italiano. Il friulano delle poesie adesso era diventato esattamente quello parlato a Casarsa (e non un friulano inventato sul Pirona);² mentre l'italiano, a causa del calco sul dialetto, aveva acquistato un'aria romanza e ingenua. L'italiano letterario – il nuovo latino, che in quegli anni si chiamava, attraverso gli ermetici, soprattutto Leopardi – continuava tuttavia a impormi la sua tradizione elettiva e selettiva, a cui non si sfugge; dunque scrivevo versi (*Diari*) e tenevo un giornale (*Scartafaccio* per analogia con *Zibaldone*), che continuavano a seguire un «filone centrale» iniziato da sempre per privilegio (e destinato a non estinguersi mai), precedente a quelle poesie friulane che dicevo, uscite nel '42: le quali ultime erano dunque, rispetto alla produzione ambiziosamente letteraria, quasi delle *nugae*, per l'appunto volgari. Solo che, nel caso specifico, non so in che modo, ma certamente in qualche modo, io sapevo, pur forse non dicendomelo, che erano proprio quelle *nugae* che contavano.

Le poesie friulane le avrei poi raccolte in un'edizione Sansoni nel 1954; mentre le *nugae* italiane che avevo cominciato a scrivere in quel periodo avrebbero costituito *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (Longanesi, 1958). Ero andato nel frattempo sotto le armi, per pochi giorni, dal 1° settembre all'8 settembre 1943. Ritornai da Pisa a Casarsa, lacero, con una scarpa diversa dall'altra, dopo aver disobbedito all'ordine datomi dai miei ufficiali di consegnare le armi ai tedeschi (su un canale presso Livorno); dopo aver fatto un centinaio di chilometri a piedi; e dopo aver rischiato mille volte di finire in un treno

¹ Machado.

² Dizionario friulano-italiano.

per la Germania. Ricominciai subito a scrivere versi in friulano e in italiano, i fasti campestri della *Meglio gioventù* e dell'*Usignolo*. Ciò che non mi impedì di andare a scrivere VIVA LA LIBERTÀ sui muri, e di finire per la prima volta in vita mia in camera di sicurezza, sperimentando ciò che sono gli uomini dell'ordine. Da allora passai la vita nascosto e braccato – e molto terrorizzato, perché allora avevo un paura decisamente patologica della morte – continuamente ossessionato dall'idea di finire uccinato: ché così finivano nel Litorale Adriatico i giovani renitenti alla leva o dichiaratamente antifascisti. Mio fratello – di tre anni più giovane e di leva lui, ora – partì per la montagna a fare il partigiano armato: lo accompagnai alla stazione (aveva la pistola nascosta in un libro). Partiva come comunista; poi, per mio consiglio (essere vissuto tre anni di più in periodo fascista doveva pur aver contato qualcosa) era passato al Partito d'Azione e alla divisione Osoppo: dei comunisti legati ai reparti di Tito, che in quel momento intendevano annettersi parte del Friuli, l'avrebbero ucciso. La guerra finì e cominciò per me il periodo più tragico della mia vita (continuavo a scrivere *La meglio gioventù* e *L'Usignolo*): la morte di mio fratello e il dolore sovrumano di mia madre; il ritorno di mio padre dalla prigionia: reduce malato, avvelenato dalla sconfitta del fascismo, in patria, e, in famiglia, della lingua italiana; distrutto, feroce, tiranno senza più potere, reso folle dal cattivo vino, sempre più innamorato di mia madre che non l'aveva mai altrettanto amato e ora era, per di più, solo intenta al suo dolore; e a questo si aggiunge il problema della mia vita e della mia carne. Nell'inverno del '49, mio caro lettore, particolarmente caro perché nuovo, e perché utente di semplici antologie in edizione non costosa, fuggii con mia madre a Roma, come in un romanzo.

Il periodo friulano era finito; i volumi mi sarebbero a lungo rimasti nel cassetto, per poi uscire alle date che ho

detto; ma subito, a Roma, ripresi a scrivere quei diari, in versi, assai meno eccentrici, di matrice letteraria e post-ermetica, che come ho detto, non avevo mai smesso di scrivere neanche nel Friuli romanzo, tra le sue viti e i suoi gelsi. Ne raccolsi più tardi un gruppo sotto il titolo appunto di *Roma 1950* (e avrei continuato fino al *Sonetto primaverile*; Scheiwiller, 1960). Ma subito, pochi mesi dopo il mio arrivo a Roma, se da una parte continuavo in chiave barocca e gaddiana le mie ricerche anti-italiane, che avevo cominciato in chiave romanza e alloglotta in Friuli – cominciai a scrivere quella «cosa» narrativa che poi avrebbe dovuto intitolarsi *Ragazzi di vita* (1955). A Roma dapprima vissi a piazza Costaguti, vicino al Portico D'Ottavia (il ghetto!), poi andai nel ghetto delle borgate, vicino alla prigione di Rebibbia, in una casa restata definitivamente senza tetto (tredicimila lire al mese di affitto). Per due anni fui un disoccupato disperato, di quelli che finiscono suicidi; poi trovai da insegnare in una scuola privata a Ciampino per ventisettemila lire al mese. Nella casa di Rebibbia, nella fascia delle borgate, ho cominciato – in una lenta trasformazione e fusione del contingente anti-italiano, spesso in falsetto (che aveva dato i versi dialettali e affini) e del contingente classicistico dei diari – la mia «opera poetica» vera e propria, quella che ora mi pare la mia «vecchia poesia», dalle *Ceneri di Gramsci* alla *Poesia in forma di rosa*.

L'ho già detto tante volte, in tante interviste, che la cosa è divenuta quasi un meccanismo per far scattare il discorso che voglio (per piegare la realtà al mio disegno): ciò che mi ha spinto a essere comunista è stata una lotta di braccianti friulani contro i latifondisti, subito dopo la guerra (*I giorni del Lodo De Gasperi* doveva essere il titolo del mio primo romanzo, pubblicato invece poi nel 1962 col titolo *Il sogno di una cosa*). Io fui coi braccianti. Poi lessi Marx e Gramsci.

La trasformazione e la fusione, di cui dicevo, dei miei

due filoni poetici, l'anti-italiano in falsetto, e l'italiano eletto, avviene sotto il segno del mio marxismo mai ortodosso. È lentamente che arrivo al «poema civile» sulle ceneri di Gramsci: tutta la prima parte del volume, da *L'Appennino* a *L'umile Italia*, è preistorica rispetto ad esso: nelle borgate del sottoproletariato romano permane lo spirito prealpino, delle terre pulite, dei boschi cedui, che si accumula formalmente soprattutto negli spazi obbligati dalla necessità di rima (delle terzine), sotto forma di elementi ritardanti. Mi accorgo del resto ora che, dal tempo della lotta dei braccianti a oggi, ben poco è sostanzialmente cambiato, in me e fuori di me. Proprio mentre scrivo questa introduzione per un lettore non specializzato, sto lavorando a un documentario sullo sciopero degli scopini romani (*Appunti per un romanzo sull'immondezza*), e non mi pare affatto che siano passati quasi trent'anni. Può darsi che il sentimento della lotta di classe che hanno i giovani del 1968-70 abbia riportato indietro, a quei grandi giorni: e non importa se ciò è un'illusione. Del resto la lotta di classe è un fenomeno che non si risolve in trent'anni, e le cui caratteristiche son sempre le stesse.

A questo proposito vorrei indicare soprattutto al lettore giovane il poema *Una polemica in versi* e l'ultimo dell'antologia, *Vittoria*: sarei contento se egli vi trovasse prefigurato lo spirito politico e idealistico che oggi lo anima.

Quanto al resto, le poesie qui antologizzate dai volumi che comprendono i tredici anni che vanno dal '51 al '64, formano un **blocco** coerente e compatto. Ciò che in esso mi colpisce – come se me ne fossi estraniato, ma non è vero – è un diffuso senso di scoraggiante infelicità: un'infelicità facente parte della lingua stessa, come un suo dato riducibile in quantità e quasi in fisicità. Questo senso (quasi un diritto) di essere infelice, è talmente predominante, che la stessa felicità sensuale (di cui del resto il li-

bro è pieno, ma come con colpa) ne è offuscata; e così l'idealismo civile. Ciò che mi colpisce ancora, rileggendo questi versi, è rendermi conto di quanta fosse ingenua l'espansività con cui li scrivevo: proprio come se scrivessi per chi non potesse volermi che un gran bene. Adesso capisco perché sono stato tanto sospetto e odiato.

II

Concludo aggiungendo, come in appendice, una fonte di luce che abbia valore retroattivo: cioè una poesia, di questi ultimi mesi, intitolata *Charta (sporca)*: non contribuirà certo a una sistemazione di questa mia antologia di poesie vecchie, né ad attirarmi simpatie; tenderà anzi a rimettere in discussione tutto, ché in definitiva mi rifiuto, sia inconsapevolmente che consapevolmente, a ogni forma di pacificazione...

Charta (sporca)

Bisogna assentarsi ogni tanto dai luoghi dei Doveri,
per il mondo Occidentale – tornare ricoperti
degli allori della Integrazione
allora si è utili alla Riv...
altrimenti se egli fa il monaco (per protesta, rigore e
[così via)
lo buttano (*parole illeggibili per macchie di sporcizia*)
Deve preoccuparsi della sua carriera
solo se arr... egli è «utile» alla...
– grondare di colpe per rapporti (*parola illeggibile c.s.*)
(così piace all'operaio che ha il culto della famiglia)
– persone perbene per dar credito alla lotta!
– migliaia di piccoli atti di quotidiano disonore
per salire agli onori che son utili a un Partito realistico!
Queste sono cose che ricadono sulla testa di chi le dice.

– rendendolo sempre più miserabile e quindi
[inutilizzabile.

Ma bisogna pure che qualcuno porti sulle miserabili
[spalle

una croce («merda» e altre parole illeggibili c.s.)

Perdere la reputazione per una santità equivoca: mah!

Ma bisogna pure che ci sia qualcuno pieno di croste,
l'Intoccabile

Chi punta poco per perdere o vincere poco
vuole contemplare lo spettacolo di chi vince o perde
[molto

possibilmente di chi perde molto, *horror mundi*.

– alludiamo a Noi stessi, tanto per cambiare,
e per screditarci ancora un po', se ce ne fosse bisogno
– non abbiamo fatto infatti in tempo a esser cattivi figli
che siamo già cattivi padri (*parole illeggibili c.s.*)
– ottenendo una paterna disapprovazione da quelle

[carogne dei figli

Questo dovrebbe dar gran soddisfazione al desiderio di
[morte

che taluni Ci attribuiscono per non preoccuparsi per Noi
Ancora una volta la serietà è presa per un aspetto della
[virilità

– virile non è più il giovanotto senza problemi e
[obbediente (armato)

virile è invece lo studioso spec... il giovane organizz...

I giovani gettano, sì, il loro corpo nella lotta,
ma non prendono in reale considerazione la sua
[debolezza

si direbbe che lo considerano indesiderato e superfluo

– quando essi (*parola illeggibile*) della debolezza
[corporale

lo fanno dandosi manate sulle spalle, non senza
lanciarsi spiritosaggini di vecchi parlamentari!

– sono esclusivamente, o meglio dichiaratamente, politici
e ciò non può essere senza conseguenze.

Il corpo (ogni corpo), coperto di croste, ed eternamente
[crocifisso,

(non c'è niente da fare!) è preso per scherzo;
è una cosa privata su cui è bene sorvolare, tacere
- o, appunto, solo scherzarci su, nelle more.

Dunque la massima vergogna non consiste
nell'autoesclusione o sete di santità
bensì nel restare ambigui o almeno contraddittori
tra la tentazione di escludersi e la ricerca del successo.

- essere presenti male, senza chiarezza, intendo dire,
è, come un tempo, presso la buona borghesia,
[inammissibile

allorché UNO era il mondo, e UNO il futuro umano
dispensatore di gloria al piccolo apprendista poeta –
e ciò che quanto a Rivoluzione ha sognato lo stesso
[ragazzo...

Si tratta, tutto sommato, di una Confusione dei Sogni
cosa che nessuno non solo non ha voglia di giudicare
ma nemmeno di considerare come un fatto reale (*parola*
[illeggibile)

- è vero che tutti (*parola illeggibile*) questa Confusione
[dei Sogni,
ma c'è chi lo dice e chi no, chi lo realizza e chi non se lo
sogna nemmeno

- c'è qualcuno infine che getta nel tavolo del gioco (per
[perdere)

l'ammissione di questo

- i giovani, quei figli di puttana, non hanno il più
[lontano sospetto
di tale Confusione dei Sogni, peraltro attuale ancor oggi
[(1969)

- essi sono (*parola illeggibile*) in quella idea di virilità
[come serietà

e le persone serie, certo, non hanno né hanno avuto sogni!
- Che miracolo! La Borghesia mi mette in testa la
[corona di quercia,

e la Classe Operaia usa tale testa incoronata contro la
[Borghesia.
Ciò è evidentemente folle e indegno: ma ha una funzione:
popolare il mondo di uomini deboli anziché di santi.
– «Potrei parlare di un uomo rapito nel Terzo Cielo
e invece parlo di un uomo debole», infatti.
– Questo lo dico per vantarmi della mia forza:
di tutti quei sogni non mi è rimasta che la forza.
– Non so perché decido che questa debba essere
[l'ultima poesia
di questo libro di poesie nato durante la farsa,
a cui appunto in quanto poeta partecipo. Non c'è alcuna
[ragione
di scrivere in calce a questi versi la parola

FINE

Appunti per un saggio su Biagio Marin

A proposito del canzoniere possiamo distinguere due gradi di lettura.

Sono due veri e propri *gradus ad Deum*: essendo ben chiaro, fin dal primo momento, che il *primum* della poesia di B. M. è assolutamente inconnoscibile e sicuramente non parlabile. È ontologico. Lo dice egli stesso, e dobbiamo credergli: «Dove, quando, come queste liriche si formino, non lo so. Io solo le trascrivo e a volte rapidissimamente, e di rado mi avviene di dover apportare modifiche».

I *gradus* della lettura di questo canzoniere ci portano dunque al luogo dove esso si è formato: cioè, diciamo, alla luce originaria.

Dei due gradi, il primo consiste nella lettura di tutte le poesie di seguito allo scopo (esplicito o no) di antologizzarne o di prelevarne dei campioni per l'analisi.

Il secondo consiste nella lettura dell'antologia così costituita, oppure di un unico campione poetico – che è poi lo stesso, perché tutte le poesie di B. M. sono in definitiva la stessa poesia più o meno vicina alla fonte luminosa (accecante) in cui si forma.

Dimostrare da cosa poi dipenda il suo essere vicina o lontana da quella fonte – l'autenticità prima e non effabile – richiede un discorso di altro tipo che quello mitico. Si tratta dell'eterno discorso soteriologico della nostra civiltà, che non è capace di trovare altra estrema

spiegazione che quella dell'eterno ritorno, della forma d'uovo del tempo: e quindi la fuoruscita dal cerchio nella circostante zona di luce dove abita il Signore.

Evidentemente anche l'illuminista, il laico centro-europeo B. M. è condizionato dalla civiltà agraria, e ha il suo Signore (orfico), a cui giungere uscendo dal confine circolare del tempo. In quanto anima che si affanna a uscire dal cerchio – è, cioè, ossessionata dall'ansia soteriologica (anche se alquanto poetizzata, come vedremo) – egli non può dunque non essere anche un peccatore – cioè, nella fattispecie, uno schiavo delle regole dell'eterno ritorno, dell'essere qui, dentro questo meraviglioso e maledetto uovo.

I suoi peccati li sconta nella tabella della poesia: se una poesia non è riuscita – ossia è lontana dalla fonte luminosa fuori dal mondo – vuol dire che essa rispecchia una condizione di peccato. E il contrario.

C'è da notare che abiezione ed elezione hanno in B. M. un aspetto estremamente elementare, sono assolutamente prive di varianti, di sfumature, di complicazioni: il bene (vicinanza poetica alla Musa) e il male (lontananza poetica dalla Musa) sembrano tagliati con l'accetta.

Tra il bene (la bellezza espressiva «dettata dentro») e il male (la mancata absolutezza espressiva) non c'è gioco per una dialettica del bene e del male: non c'è conflitto, ma pura e semplice opposizione.

La poesia di B. M. è priva di dramma. Infatti, di fronte al Signore si è soli. Gli altri (anche se si tratti della moglie e del figlio) sono delle comparse, oppure delle «prove», o dei dati con cui misurarsi: vi si allude come a stupendi e struggenti fatti anteriori, pertinenti l'esistere quotidiano, non qualificato ad essere avvicinato alla luce dell'ispirazione e alla susseguente trascrizione, se non depurati di ogni prosaicità, sintetizzati nei loro culmini: divenuti simboli di se stessi, e, in certo qual modo, epitaffi di se stessi.

In altre parole, B. M. pretende di scavalcare la pro-

pria biografia, coi suoi inevitabili drammi, vissuti, prosaici, non qualificati ad essere di per sé materia poetica. L'unico sapere tecnico a proposito della poesia che B. M. si concede di possedere è la certezza dell'inalterabilità dei materiali poetici: egli vuole ignorare la Via Crucis che bisogna fare per arrivare alla Luce. Vuole arrivarci con un salto, anzi, con un volo.

Sto dunque descrivendo le impressioni che il lettore prova al primo grado di lettura di B. M. Se la finalità pratica di tale lettura, come ho detto, è quella di antologizzare per studiare il Nostro nei suoi risultati più assoluti, ci si accorge subito che mai finalità è così facilmente raggiungibile.

Dopo una prima esitazione dovuta al fatto che per decine e ormai centinaia di pagine il lettore si trova di fronte sempre alla stessa poesia con degli alti e dei bassi determinati da un cambiamento di livello minimo – ecco che la penna da sola e quasi meccanicamente va a segnare i risultati antologizzabili. Il dislivello minimo è quasi sempre lo stesso. Come non c'è conflitto tra bene e male, così tra bene e male non c'è nemmeno distanza: si potrebbe dire che le poesie che sono il male (ossia sono più distanti dalla Luce) si pongono tutte a uno stesso livello; quelle invece che sono il bene (cioè più prossime alla Luce) si pongono anch'esse tutte a uno stesso livello, un palmo più su.

Dunque, la prima impressione del primo grado di lettura è quella di una monotonia assolutamente priva non solo di varianti ma anche di possibilità di varianti.¹ La tecnica di Marin è un'invariante. Dopo un poco l'impressione di monotonia, diventa ossessiva, e presenta i caratteri, dilatati, dell'anafora e della litania. L'iterazio-

¹ Uso «monotonia» nel senso precisato da Aldo Rossi («L'Approdo letterario», n. 39): «Marin è della razza dei Morandi alle prese con le solite bottiglie...».

ne è infatti folle. Iterazione di metri, di durate, di pretesti affabulatori e autobiografici, di metafore, di rime e di lessico.

Il mondo di B. M. non ha nessuno spiraglio su nessun altro mondo; nella sua biografia paiono non esserci state né alternative né potenzialità di *qualcos'altro*.

Tanta interezza e finitezza finiscono naturalmente col presentarsi come il prodotto di un uomo «bloccato». E allora viene naturale, durante questo primo grado di lettura, di porsi anche delle domande di interrelazione con la psicanalisi. Il risultato – per uno psicanalista dilettante come può essere un critico letterario – è questo: ciò che B. M. canta costantemente e inconsciamente è la tensione generatrice. I suoi simboli sono ossessivamente quelli del volo e dell'altezza, dello slancio (uccelli, prue) verso un luogo lontano: intorno a quest'asse metaforica verticale si dispongono tutte le altre metafore e le altre immagini, di una sessualità spogliata di tutto che non sia il puro rapporto essenziale e primigenio. Atto precedente la generazione, quasi puro e vissuto in sé, eppure senz'altra finalità che quella, in una specie di benedizione, di innocenza anteriore alla storia, di assoluta purezza, di esaltazione dovuta alla coincidenza del proprio destino con quello non direi della specie, ma, insieme, dei padri e dei figli.

Da ciò deriva la vitalità e l'ottimismo prossimo a un eccesso che lo avvicina alla disperazione – la coincidenza, anche se non temporale, tra nevrosi d'ansia e nevrosi euforica – come se la grazia cosmica dell'erezione che B. M. canta in ogni sua poesia ricadesse su di lui, e lo beatificasse, lo investisse di una sorta di autorità umilissima, ma in qualche modo sacerdotale. Esempio di tutto ciò è l'ubicazione, poetica in quanto onirica, del figlio Falco. Egli non è che al limite più basso, e appena sfiorato, un ragazzo vero, in carne e ossa, morto in guerra: tutto ciò si riduce a un «dato», che il dialetto non riesce nemmeno

tanto a sentimentalizzare. In realtà egli è una «forma dello spirito»: una «tensione», e, per l'appunto, un «volo».

Questa ubicazione onirica, in quanto erezione spirituale, di Falco, si ripete in ogni poesia che il padre gli dedica. In ogni poesia la proposizione fondamentale, come direbbe uno strutturalista, è la seguente: «Il figlio è fermo, eretto verso il mare, prende il volo, si perde nell'orizzonte».

Il mare è, nei sogni, la madre.

L'orientazione di Falco è dunque sempre la stessa: le spalle a Nord (la terra) e la tensione spirituale che lo fa ergere in volo come uno stupendo uccello, è verso il Sud, il mare.

Il padre sta a Nord, sulla terra, a scrivere le sue improvvisate poesie, «refoli» intrattenibili. Attraverso l'ispirazione egli si identifica col figlio: ripetizione catartica e migliore – al limite spiritualizzata e estetizzata – di se stesso, a sua volta figlio, ed a sua volta eternamente eretto con alle spalle la terra e di fronte il mare, dentro cui, volando, perdersi.

Se l'ossessione di Marin, inconscia, è la descrizione dell'atto generatore come mito calato nell'azzurro e nel bianco di un paese di mare, e quella conscia, è il raggiungimento aprioristico dell'assolutezza della poesia, proprio come materiale linguistico – è chiaro che ben pochi, numericamente, sono i problemi, vissuti dall'autore e dal lettore – nel primo grado di lettura.

Dal punto di vista linguistico la caratteristica è l'assoluta selettività. Non ho potuto fare il conto delle parole usate da B. M. ma credo che siano nell'ordine delle centinaia, non certamente delle migliaia. Quanto a dire che B. M. è un poeta petrarchesco, non dantesco. Contraddicendo con ciò la natura tradizionale e in qualche modo oggettiva del poeta dialettale.

È vero che la selettività di B. M. può essere determinata proprio dalla povertà lessicale del dialetto che egli

usa (il gradese, isola linguistica e per di più marginale, parlato per tanti secoli da una piccola comunità di pescatori e basta): ma tuttavia, per quanto povero sia il lessico di un dialetto usato, per sua natura esso è tendenzialmente abbondante e vivace. Le poche parole che lo costituiscono possono facilmente essere usate come le note, che son solo sette, per una quantità potenzialmente enorme di sperimentazioni: sperimentazioni che sono tali in quanto rapportate con la lingua letteraria.

B. M. non è un poeta sperimentale. Non trae combinazioni abnormi, o almeno vivaci, pescando e citando dal linguaggio referenziale o, meglio ancora, da quello fatico del paese. Quanto al rapporto con la lingua letteraria nazionale, non c'è, ancora una volta, il minimo dramma, gli italianismi del gradese sono al tempo stesso dialettismi gradesi dell'italiano: ne nasce un fenomeno unico che è una produzione in gradese nel contesto letterario e storico italiano (e, per li rami, europeo: voglio ripetere qui ancora il nome di Juan Ramón).

La poesia di B. M. non ha superfici interne: è tutta esposta alla luce, nella sua superficie esterna intatta e uguale. Basti pensare ai colori nominati da B. M.: sono cinque o sei (l'azzurro, il bianco, il violetto prevalgono decisamente) e non sono mai mescolati: ma sempre usati «puri» ognuno nella sua zona, a costituire un paesaggio assoluto e completamente poetizzato.

Quanto ai pochi oggetti che B. M. nomina essi non hanno nessun rapporto con gli oggetti che si vedono a Grado. Sono talmente metaforizzati e visti poeticamente – simbolo onirico integrato in tradizioni letterarie plurisecolari – che hanno perduto ogni riferimento con la realtà pratica. Bastimenti, gabbiani o nuvole tornano all'orizzonte per volontà d'autore, ogni volta che l'autore lo voglia per cantare una felicità assolutamente pura, su cui «non si possono portare modifiche».

A cosa voglio arrivare con queste due ultime osserva-

zioncelle sull'uso di pochi colori «puri» e di pochi oggetti «astratti» nella poesia di B. M.? Voglio arrivare, verificando nel particolare le osservazioni generali fatte durante la prima lettura, a un rovesciamento della situazione. Lasciando alla fine del racconto, da sceneggiatore diligente, il colpo di scena.

I *pochi* colori puri, i *pochi* oggetti finiscono dunque col dare l'ultimo ritocco alla figura di un B. M. che crea il suo mondo *per sottrazione*, riducendolo ai segni essenziali. La sua operazione è quindi dilatare il microcosmo gradese a macrocosmo che imiti, ma *per essenzialità*, il macrocosmo religioso. Da ciò la contraddizione in termini: dilatazione attraverso riduzione. Quanto più immenso è il piccolo mondo dell'esistenza tanto più esso viene ridotto alle due tre cose sostanziali di cui consta. La selettività – che abbiamo chiamato petrarchesca – del linguaggio di B. M. è dunque in funzione di un ambizioso ingrandimento: fare di Grado il cosmo. E infatti (ecco la contraddizione come scoppio pirotecnico finale) il petrarchismo di B. M. è sostanzialmente e storicamente romantico: esso allarga in campo semantico ciò che restringe in campo lessicale.

L'operazione strutturale di B. M. è dunque compiere un salto dal livello fatico del dialetto gradese al livello enfatico del canto.

Eccoci giunti al secondo grado di lettura di B. M.: all'antologia (mettiamo all'antologia nata casualmente, formata dalle nove perfette liriche de *La poesia è un dono*), oppure alla poesia unica come campione. Ma cosa c'è da dire di questo secondo grado di lettura? È bastato un passo solo per condurci al girone superiore, da dove si contempla la divina rosa: il non parlabile. Da quanto abbiamo fin qui detto, altra dunque non poteva essere la conclusione: non c'è nulla da dire di una poesia bella di B. M., se non che è bella: come di uno stupendo materiale eterno, una pietra, l'oro.

[L'enigma di Zigaina]

C'è stata in Zigaina per anni una accanita difesa «schizoide», quella di cui parla Kafka, consistente nel ritirarsi e nel ridursi, dando all'oggettività un carattere di miraggio. L'eccessivo amore, l'amore-modello è sospetto: è una delle manovre del sistema del falso io, dirette dall'io interiore che si vuol salvare, eternamente naufrago. Zigaina è minacciato in Friuli, sulla laguna ecc. sarebbe dunque naturale (e forse così è) che egli odiasse il teatro dove avviene la sua tragedia. Ma l'odio, impossibile ad accettarsi, assume i caratteri di un amore eccessivo: con la sua fedeltà, la sua lealtà, la sua insostituibilità, come in un bravo bambino. Rispondendo positivamente a una richiesta attribuita agli «altri», Zigaina può vivere poi interiormente ciò che vuole e come vuole. Ma si sa anche che le manovre del falso io finiscono con l'impoverire l'io che, tirannicamente, le dirige al fine di salvarsi. È questo impoverimento – ben avvertito per intuizione da Zigaina – che egli ha trasformato in dinamica della sua ricerca artistica, e quasi in suo oggetto.

Come succede con gli amici di giovinezza (il '46, il '47) non ho mai troppo indagato sulla «psiche» di Zigaina: egli è ontologico per me, come io, credo, sono ontologico per lui. È oggi, 1970, scrivendo di lui in mezzo alla laguna di Grado, che per la prima volta lo vedo come deontologizzabile. Mi accontento di questo, e non approfondisco, perché evidentemente avevo capito già tut-

to senza esprimerlo – come appunto succede tra veri amici. Ma l'enigma iniziale di Zigaina, quello di lui infante, nel *fas* e nel *nefas* di Villa Vicentina, tra la dolce madre apprensiva e il padre falegname, mi appare in tutta la sua tragicità. Che deduco dalla sua felicità-modello, che mi è, appunto, sospetta.

Si sarà certo ridotto all'io interiore dell'artista che è così simile a quello dello schizoide, e anziché rispondere agli altri con percezioni reali, risponderà con percezioni se non irreali (come nello schizoide) certamente non perfettamente reali, e reagirà, anziché con azioni significative, se non proprio con azioni futili (come lo schizoide), certamente in qualche modo vaneggianti.¹ Si veda tutta la sua ultima produzione. Ma il delirio della sua ispirazione grafica e cromatica non è tanto significativo in se stesso, quanto in rapporto con la vita pratica. Nessuno conosce lo stato vero dell'io interiore (coi suoi odi e il suo senso di morte; oppure con le sue folli soddisfazioni), sotto la messinscena del falso io (coi suoi lodevoli amori, il suo ottimismo e le sue normali soddisfazioni): Zigaina invece in qualche modo (a chi lo conosca anche di persona) rivela la doppia vita del suo io interiore e del suo io di comodo. Perché nessuno che dipinge come lui vive come lui, e nessuno che vive come lui dipinge come lui. Zigaina ha esorcizzato la realtà dandole sempre ragione, cedendo, assentendo, sorridendo: ma poiché sarebbe impossibile far questo con *tutta* la realtà, egli l'ha prima di tutto ridotta quantitativamente, come «teatro fisico» del suo agire: ed ecco il Basso Friuli e la laguna. Ma mentre egli passa in questo luogo, con queste persone, una vita quasi idillica e quasi edonistica, eccolo che dipinge tutto l'orrore di Redipuglia con una sontuosità cromatica che non cancella la disperazione quasi psico-

¹ Lo schema è di Laing.

tica (se non altro quella della psicosi che viviamo ogni notte sognando¹). Non c'è coerenza tra la sua vita e la sua pittura: ma poiché tale coerenza fa parte dell'oggettività, Zigaina la ontologizza e la dà per scontata. Nella bellissima casa di Zigaina sul verde prato di Cervignano, si bevono vini meravigliosi, e si vive un'ospitalità sinceramente, profondamente carezzevole: ma il suo studio è come un piccolo campo di concentramento, con tutte le atrocità vissute da un Io che vi si dibatte, sotto la carezzevole crosta degli olii, la cui superficie esprime la stessa sensibilità ridente e affettuosa che pervade l'intera vita di Zigaina, ma il cui fondo...

¹ Freud.

La mancanza di ogni perplessità

«Qualcosa deve pur scoppiare anche se gli elefanti vengono issati su con un pallone. Il direttore dice: "Tutto questo è troppo irrazionale per me". Ma io dico: "dà una sensazione violenta".»

Le «sensazioni violente», in questa sceneggiatura di Kluge (non ho visto il film) in realtà mancano, perché, se se ne potesse fare un diagramma, esso sarebbe privo di alti e bassi: mai diagramma risulterebbe più medio e regolare: una linea fatta di piccole aspre punte tutte uguali. La violenza iniziale, programmata, omologa tutto: Kluge non stabilisce più alcuna distanza con le cose e tra una cosa e l'altra. La loro non è che una successività: le azioni narrative costituiscono un elenco: estremamente fitto, perché ognuna di esse è una «punta espressiva» e come tale non può che essere folgorante. La brevità di ciascuna azione filmica, crea dunque un continuo vuoto, che deve essere subito riempito, anzi gremito, da altre azioni: analoghe, però, perché la violenza predeterminata, come ho detto, è omologatrice. Il risultato è il *trop-plein*, l'iterazione, l'ammasso e la monotonia: insomma, la successività pura, sotto la forma stilistica dell'«elenco». Ma qual è il fine di questa delirante successività, di questa furia elencatrice di piccole «azioni» tutte sostanzialmente uguali? È semplice: il suo fine è quello di far riesplodere la violenza iniziale programmata e quindi vanificata da un mondo *tutto* violenza e perciò, per

manca di contrasti interni, inoffensivo; in qualche modo accademico. E, ancora, il fine della successività per eccesso è quello di far venir fuori i significati che nel suo meccanismo si erano perduti, rientrando nella sua indifferenza al senso: «Non crediamo in un filo rosso di natura tematica. Concentrare la sostanza: d'accordo, ma togliere sostanza a favore di un "filo rosso": no». Ecco ciò che afferma Kluge. Dunque egli vuole seguire il divenire delle cose – ognuna col filo del *suo* pensiero – alla loro stessa velocità: e quindi elenchi, elenchi, cose una dietro l'altra, senza dunque più «effetti», perché ognuna di esse è un «effetto». Ma, ripeto, l'«effetto» viene fuori alla fine: anzi, è la finalità. La tragedia è il «farsi nella nostra testa» delle cose: e la conclusione tragica consiste nel non poter parlare di conclusione. L'opera «scritta» di Kluge non è un'opera di neoavanguardia: essa è un *revival* dell'avanguardia classica: della neoavanguardia mancano la fatuità e la mancanza di ogni costruzione: mentre quest'opera è profondamente seria e ostinatamente costruita, sia pure con un procedimento per assurdo (quello dei Classici della Parigi-Atene del primo Novecento). Tanto che non si può nemmeno affermare con la massima sicurezza non ci sia in essa il «filo rosso». I «fili rossi» sono tanti quante sono le opere: non li si può evitare!

Ci vuol poco a capire che le poesie di Vera Gherarducci sono vere poesie. Appena ne ho lette alcune – o meglio appena ho letto i primi versi della prima poesia – ho deciso subito di pubblicare la Gherarducci su uno dei primi numeri della nuova serie di «Nuovi Argomenti», senza avere il minimo dubbio.

L'occhiata tipografica a una poesia della Gherarducci non convince, stia bene attento a questo il lettore: l'occhio sembra non desiderare leggere versi disposti in quel modo: perché si tratta di un modo apparentemente vecchio, datato – tutti i mille poeti e poetesse della provincia italiana dispongono i versi sulla pagina in quel modo: credo si tratti dell'adozione in massa della metrica dell'Ungaretti di moda negli anni Quaranta (i primi) e della successiva codificazione, che ha sostituito in qualche modo quella dannunziana.

Forse è in quel fondo che la Gherarducci ha cominciato, e non si è più curata di cambiare. Infatti disponendo i versi così, essa ha trovato il modo di renderli assolutamente aderenti a una sua ideale voce orale: ideale perché assolutamente intonata al proprio sentimento. E qui c'è una contraddizione la cui soluzione costituisce l'originalità e la bellezza delle poesie della Gherarducci. Le sue poesie costituiscono, infatti, un diario: anziché titoli hanno date «vere», quelle che si pongono di solito, ambiziosamente, in calce ai versi, quasi a suggerire i dati

di una evoluzione poetica. Al contrario, nella Gherarducci, la data è tutto: è talmente tutto che non significa più una data: è il tabù e il totem del tempo: una benedizione e una maledizione del Dio misterioso del calendario piccolo-borghese. Non si capirà mai infatti, neanche a libro concluso, se queste date sono una glorificazione del tempo come luogo, alla fine, della dissoluzione in se stesso, o un esorcismo contro il suo perpetuo essere se stesso.

Bene, essendo datate nel titolo, queste poesie si definiscono come pagine di diario: ed ecco il sentimento di *quel* giorno di *quell'*ora; con tutta la sua presumibile violenza, o angoscia o fatalismo o tutto ciò che volete, ma comunque molto definito e particolaristico. Intonare la voce a questo sentimento significa generalmente portarla al massimo dell'espressività: alle «punte espressive» (anche nel senso della massima depressione, come certi crepuscolari cui la Gherarducci un po' assomiglia). Invece la voce della Gherarducci si intona a un sentimento che non richiede alcuna drammatica frequenza di alti e bassi, di punte in su o in giù.

Che richiede invece una sorta di monotonia giaculatoria e insieme ragionata, ragionante, logica parlata, quotidiana. Spesso infatti la Gherarducci usa locuzioni, modi di dire, aggettivazioni usate dalle *élites* colte, nelle case dove la gente «privilegiata» ha anche buon gusto, in un suo gergo usato con misura.

Questo significa che il sentimento di quel dato giorno, di quella data ora, è sempre lo stesso: e la Gherarducci vi *inton*a la voce ogni volta allo stesso modo. Il suo diario non è che una iterazione, linguisticamente; e, psicologicamente, non è che un cerimoniale nevrotico che riproduce sempre allo stesso modo i suoi sintomi. La Gherarducci insomma tiene il diario di un *giorno solo* che ritorna sempre uguale da un primo 25 novembre ad un ultimo 14 settembre. In questo giorno unico acca-

dono tutti gli avvenimenti della vita di una donna sposata con dei figli piccoli che crescono, con tutto il suo *background* borghese facilmente immaginabile. In questo giorno, anche, ritorna sempre lo stesso sentimento di questa vita: il suo rapporto di intimità e di estraneità con essa. L'abisso nevrotico e la confidenza normale: l'atroce isolamento di una donna e la saggezza di una signora borghese che sa essere moglie, madre e padrona di casa con effettivo affetto.

È in una specie primaria di sincerità – che sembra non conoscere difficoltà – che va ricercata la soluzione di una dissociazione generalmente insanabile tra vita privata ed eterno, che in realtà sono un fenomeno assurdamamente unico.

È difficile insomma cogliere un filo reale nella propria vita. La Gherarducci l'ha colto. Ciò le è costato la rinuncia a tutti gli altri fili della vita. La sua semplicità sintattica e metrica è assoluta. Essa dà il sentimento del suo *Giorno Unico*, in tutta la sua ambiguità e il suo terrore mescolato alla normalità, con una chiarezza disarmante e un realismo quasi brutale. È incredibile, ogni poesia che si legge in questo libro sembra la migliore, quella da citare; ma poi la seguente funziona ancora meglio; è sempre della stessa poesia che si tratta, come di una cosa che non sazia mai. E ciò che rende ognuna di queste poesie la più bella è il fatto che in esse non c'è mai, in nessun modo, nulla di irreale.

La contaminazione linguistica come effetto più presente e affascinante del discorso vissuto – o discorso libero indiretto – è una delle tecniche-guida del modo di raccontare, non solo contemporaneo. Dante usava «squadrare le fiche» perché viveva il discorso di Vanni Fucci: così tutte le sue punte o scatologiche o belletristiche erano dovute al fatto che egli viveva discorsi altrui, di lazzaroni o di letterati. Anche il Boccaccio del resto creava discorsi liberi indiretti, quando, narrando in prima persona, rifaceva il verso a ciciliani o vinigiani, a gentili o a Baronci. I romanzi del Verga sono interi «discorsi vissuti» (discorsi di pescatori o comunque di parlanti siciliani). La contaminazione si ha dunque generalmente tra lingua letteraria (quella dell'autore) e lingua gergale o dialettale (quella dei personaggi): socialmente di conseguenza si ha una contaminazione tra due classi sociali, o comunque tra due mondi socialmente diversi o lontani.

La contaminazione linguistica di questo romanzo di Camon è – pur rientrando nello schema qui delineato – del tutto originale. Infatti: 1) essa risulta da una mescolanza non tra il dialetto (il veneto dei contadini-sottoproletari di un'area depressa) e la lingua letteraria: ma tra il dialetto e la *koinè* che si apprende nelle cattive scuole tecniche: la lingua di chi si illude di parlare l'italiano come una conquista, mentre in realtà parla una volgare lingua franca; 2) tale contaminazione, socialmente, non avviene

tra la lingua di un autore, che appartiene alla classe sociale privilegiata, e la lingua dei personaggi, che appartengono all'infima borghesia, al proletariato o al sottoproletariato: ma essa avviene invece tra l'autore di oggi, venuto a far parte della classe borghese – che usa parole privilegiate come «praticamente» e «ovvio» – e l'autore di ieri, povero ragazzo contadino che usava umili parole come «bo'» (bue). In altre parole Camon altro discorso non rivive che quello di se stesso prima di aver studiato e aver raggiunto il diritto di abbandonare il dialetto per la *koinè*. Ciò implica una dissociazione dell'autore in autore-personaggio. Ma la ricostruzione dell'unità tra questi due termini è appunto il senso di questo romanzo autobiografico (?). Infatti l'«io» parlante veneto in una sacca storica da Terzo Mondo nel cuore di una regione ben avviata verso il suo destino neocapitalistico, vive una parabola (di cui qui non leggiamo, rievocata, che la prima fase) che lo porta dall'eccentricità linguistica e sociale più disperata, al Centro dove trionfano insieme l'italiano e il privilegio piccolo-borghese. La disperazione di questo romanzo è quindi doppia: al Quinto Stato (disperato per atavica miseria e senso di colpa sociale) non si oppone un Centro Umanistico, con la sua Lingua Letteraria, polo positivo e rifacitore della persona che lo raggiunge senza la sua dignità di persona, no. Al Quinto Stato si oppone la falsità di un Centro che è il Centro di Padova: il Centro della piccola borghesia, fiera della propria sottocultura, luogo ideale per una persona che si crede senza dignità e cerca di essere integrata, trovando la sua realizzazione in questo inganno. L'affabulare di Camon rievocante saghe paesane, è reso meschino e senza grandezza dalla Potenzialità di un futuro alienante, che l'Autore-Personaggio aspetta come una palingenesi. Camon domina questa materia «dissociata» con ambiguità: il suo sentimento è leggermente diverso dalla sua ragione ordinatrice e contaminatrice. La propria vita è sempre la propria vita: altro

non si può, né c'è, da rimpiangere o evocare, comunque. Ma è questo che ferisce il lettore e lo rende partecipe: la contraddizione tra quel minimo di vecchio sentimento d'amore per i fatti della vita raccontata, e la sistemazione, che abbiamo delineato, di quei fatti, in una dialettica progressiva ma senza speranza.

[Risvolto di S. Citti, *Ostia*]

Quello di *Ostia* è un *caso*. Ma si sa che anche i *casì* hanno le loro patenti, il loro codice: la possibilità di essere riconosciuti e catalogati come *casì*. Ciò non avviene per il *caso* del regista Sergio Citti.

Finora che un regista venisse *direttamente* da un mondo popolare non operaio, non era mai accaduto: quindi si tratta di un *caso* anche rispetto ai *casì*.

È vero, si sono avuti dei sottoproletari-piccoloborghesi che hanno scritto libri o dipinto: ma per essi la catalogazione era pronta: erano dei *naïfs*.

Dichiarando *naïf* un dilettante, dotato di talento, e proveniente alla cultura da una cultura non borghese, tutto va a posto: compresa la coscienza (per sua natura razzista) dei professionisti borghesi.

Invece, no: Sergio Citti non è un *naïf*. Qualche critico ha azzardato di dire che *Ostia* è un po' un *ex voto*: ma l'ha detto a mezza voce, senza convinzione. C'è nel film l'oleografia di un Diavolo-pipistrello che porta sul suo groppone una ragazza bionda, che sta lì a fare da spia che Sergio Citti era ben cosciente di rappresentare almeno uno dei suoi personaggi (la Donna-demonio) come un personaggio da *ex voto*. E questo elemento «voluto», di carattere manieristico popolare, si inserisce, contaminandosi, con il realismo degli altri personaggi (i due fratelli e i loro amici). È questa contaminazione che è indefinibile. E fa sì che *Ostia* sia un'affabulazione nata da

esperienze profonde e atroci dell'Autore (anche autobiografiche: come l'episodio della pecora Rosina), e da una sua volontà «demoniaca» di liberarsene attraverso l'ironia: che non potendo essere di qualità borghese non ottiene gli effetti che di solito l'ironia ottiene. Infatti le psicologie dei personaggi e il loro rapporto con l'ambiente sono tutte perfette, e prive di deformazioni. L'unica deformazione è quella metafisica del Maligno: che contamina dunque la forma del film, non il suo spirito. Ma, ancora una volta, i caratteri non sono quelli consueti della deformazione metafisica: perché Sergio Citti non è un borghese spiritualista. Egli non crede in niente. La demonicità della donna è una sua ossessione privata, che non ha doppifondi spiritualistici o religiosi: resta inerte e ontologica.

Sergio Citti non è dunque un *naïf*, perché è del tutto cosciente della sua operazione formale: tuttavia porta da un mondo sottoproletario, imparlabile dalla cultura borghese, alcuni lacerti di sentimenti allo stato puro: e ciò getta sulla sua opera una luce sconosciuta, di mistero non cercato: e dà nel tempo stesso all'opera una completezza e un'eshaustività di quel certo reale che vuole esprimere – come ben raramente succede anche nei migliori film di autore.

Io ho fatto un culto di Penna: e, come tutti i culti, esso mi dà il rimorso di non essere così forte e fedele da praticarlo degnamente. Ciò lo dico come se ambedue, Penna e io, fossimo morti, e la vita non ci toccasse dunque più con la sua miseria, che giorno per giorno, ora per ora, contraddice ciò che Penna è e ciò che io penso egli sia. È la vita nella sua totalità, come se noi l'avessimo del tutto adempiuta (e di fatto è quasi così), che ora io guardo. In questa vita lui si è tenuto in disparte, a contemplarla, come un animale buono, che qualche volta deve pur nutrirsi, e allora è costretto a predare, non potendo vivere di pura contemplazione, di «gioia e dolore di esserci». Avrà dunque compiuto anche lui i suoi peccati, e anche la sua coscienza avrà laboriosamente lottato per giustificarsene. E ciò l'avrà reso patetico come il personaggio di una grande opera, che quasi non canta. Questa tenerezza della miseria umana lo circonda come una aureola terrestre intorno a un capo celeste. Non dico che queste parole lo rappresentino del tutto fedelmente, e che non possano prestarsi a qualche equivoco, per un estraneo che legga questa nota: sì, infatti oltre che miseramente patetico, è anche un po' buffo. E ciò contraddice alla sua immagine santa che sto delineando. Contraddice, intendo, nei termini usuali con cui si discorre: in realtà tutti i santi sono patetici e buffi. In cosa consiste la sua santità? Nel silenzio con cui ha rinunciato alla vita

e al suo godimento così come è inteso nella nostra parte di storia in cui siamo apparsi su questa terra. Ripeto, ha cercato il suo godimento altrove, in cose considerate da tutti futili, remote, incomprensibili, infantili e sconvenienti. Anche Penna è stato, ripeto, un po' predone di quella realtà che forse dovrebbe essere unicamente contemplata. Ma è proprio da questi suoi momenti di peccato – in cui è venuto meno alla regola della rinuncia e della umile, silenziosa, monastica protesta contro il mondo, così sublime e così inaccogliente – che ha trovato le ispirazioni per la sua poesia. Essa consiste nell'osservazione lieta e priva di ogni speranza delle cose (per Penna pochissime, anzi forse una sola) che si possono avere nel mondo per sopravviverci: ma questa osservazione è compiuta nel silenzio di quel luogo dove non si vive più ma, appunto, si contempla soltanto. Questa sua esclusione di se stesso da un mondo che del resto lo escludeva, è stata una lunga ascesi, fatta di notti e di giorni senza regola, in cui si ride e si piange, come ingenui personaggi di opere romantiche senza principio né fine, con le loro croci e le loro delizie: una lunga ascesi in cui, anziché pregare, egli ha cantato le forme del mondo lontano.

Che ciò abbia fatto di lui – oltre che un santo anarchico e un precursore di ogni contestazione passiva e assoluta – anche forse il più grande, e il più lieto, poeta italiano vivente – è un discorso che si svolge su un piano molto più basso di quello di questa nota timida e aggressiva, che riguarda più la sua *poesia vissuta* che la sua *poesia scritta*. È la prima infatti a contare veramente, per chi – appunto perché educato e come tolto a se stesso da un lungo amore per la poesia – riesce a intravedere in essa ciò che vale al di fuori di ogni valore: la santità del nulla.

Il calcio «è» un linguaggio con i suoi poeti e prosatori

Nel dibattito in corso sui problemi linguistici che artificialmente dividono letterati da giornalisti e giornalisti da calciatori sono stato interrogato da un gentile giornalista, per l'«Europeo»: ma le mie risposte sul rotocalco sono risultate un po' menomate e fioche (per via delle esigenze giornalistiche!). Siccome l'argomento mi piace, vorrei ritornarci sopra con un po' di calma e con la piena responsabilità di ciò che dico.

Che cos'è una lingua? «Un sistema di segni», risponde, nel modo oggi più esatto, un semiologo.

Ma questo «sistema di segni» non è solo necessariamente una lingua scritto-parlata (questa qui che usiamo adesso, io scrivendo, e tu, lettore, leggendo).

I «sistemi di segni» possono essere molti. Prendiamo un caso: io e tu, lettore, ci troviamo in una stanza dove sono presenti anche Ghirelli e Brera, e tu vuoi dirmi di Ghirelli qualcosa che Brera non deve sentire. Allora non puoi parlarmi per mezzo del sistema di segni verbali: devi per forza adottare un altro sistema di segni: per esempio, quello della mimica: allora cominci a torcere gli occhi, a fare delle boccacce, ad agitare le mani, ad accennare dei gesti coi piedi ecc. ecc. Sei il «cifratore» di un discorso «mimico» che io decifro: ciò significa che possediamo in comune un codice «italiano» di un sistema di segni mimico.

Un altro sistema di segni non verbale è quello della pit-

tura; o quello del cinema; o quello della moda (oggetto di studi di un maestro in questo campo, Roland Barthes) ecc. ecc. Il gioco del *football* è un «sistema di segni»; è, cioè, una lingua, sia pure non verbale. Perché faccio questo discorso (che voglio poi schematicamente proseguire)? Perché la *querelle* che pone uno contro l'altro il linguaggio dei letterati e quello dei giornalisti è falsa. E il problema è un altro.

Vediamo. Ogni lingua (sistema di segni scritti-parlati) possiede un codice generale. Prendiamo l'italiano: io e tu, lettore, usando questo sistema di segni, ci comprendiamo, perché l'italiano è un nostro patrimonio comune, «una moneta di scambio». Ogni lingua però, è articolata in varie sottolingue, di cui ognuna possiede un sottocodice: e allora gli italiani medici si comprendono fra loro – quando parlano il loro gergo specializzato – perché ognuno di essi conosce il sottocodice della lingua medica; gli italiani teologi si comprendono fra loro perché possiedono il sottocodice del gergo teologico, ecc. ecc. Anche la lingua letteraria è una lingua gergale che possiede un sottocodice (in poesia, per es., invece di dire «speranza» si può dire «speme», ma ognuno di noi non si meraviglia di questa cosa buffa, perché è a conoscenza che il sottocodice della lingua letteraria italiana richiede e ammette che in poesia si usino latinismi, arcaismi, parole tronche ecc. ecc.).

Il giornalismo non è che un ramo minore della lingua letteraria: per comprenderlo noi ci valiamo di una specie di sotto-sottocodice. In parole povere, i giornalisti altro non sono che degli scrittori, che, per volgarizzare e semplificare concetti e rappresentazioni, si valgono di un codice letterario, diciamo – per restare in campo sportivo – di serie B. Anche il linguaggio di Brera è di serie B rispetto al linguaggio di Carlo Emilio Gadda e di Gianfranco Contini.

E quello di Brera è forse il caso più dignitosamente qualificato del giornalismo sportivo italiano.

Non esiste dunque conflitto «reale» tra scrittura letteraria e scrittura giornalistica: è questa seconda, che, ancillare com'è sempre stata, esaltata ora dal suo impiego nella cultura di massa (che non è popolare!!), accampa pretese un po' superbe, da *parvenu*. Ma veniamo al *football*.

Il *football* è un sistema di segni, cioè un linguaggio. Esso ha tutte le caratteristiche fondamentali del linguaggio per eccellenza, quello che noi ci poniamo subito come termine di confronto, ossia il linguaggio scritto-parlato.

Infatti le «parole» del linguaggio del calcio si formano esattamente come le parole del linguaggio scritto-parlato. Ora, come si formano queste ultime? Esse si formano attraverso la cosiddetta «doppia articolazione» ossia attraverso le infinite combinazioni dei «fonemi»: che sono, in italiano, le 21 lettere dell'alfabeto.

I «fonemi» sono dunque le «unità minime» della lingua scritto-parlata. Vogliamo divertirci a definire l'unità minima della lingua del calcio? Ecco: «Un uomo che usa i piedi per calciare un pallone» è tale unità minima: tale «podema» (se vogliamo continuare a divertirci). Le infinite possibilità di combinazione dei «podemi» formano le «parole calcistiche»: e l'insieme delle «parole calcistiche» forma un discorso, regolato da vere e proprie norme sintattiche.

I «podemi» sono ventidue (circa, dunque, come i fonemi): le «parole calcistiche» sono potenzialmente infinite, perché infinite sono le possibilità di combinazione dei «podemi» (ossia, in pratica, dei passaggi del pallone tra giocatore e giocatore); la sintassi si esprime nella «partita», che è un vero e proprio discorso drammatico.

I cifratori di questo linguaggio sono i giocatori, noi, sugli spalti, siamo i decifratori: in comune dunque possediamo un codice.

Chi non conosce il codice del calcio non capisce il «significato» delle sue parole (i passaggi) né il senso del suo discorso (un insieme di passaggi).

Non sono né Roland Barthes né Greimas, ma da dilettante, se volessi, potrei scrivere un saggio ben più convincente di questo accenno, sulla «lingua del calcio». Penso, inoltre, che si potrebbe anche scrivere un bel saggio intitolato *Propp applicato al calcio*: perché, naturalmente, come ogni lingua, il calcio ha il suo momento puramente «strumentale» rigidamente e astrattamente regolato dal codice, e il suo momento «espressivo».

Ho detto infatti qui sopra come ogni lingua si articoli in varie sottolingue, in possesso ciascuna di un sottocodice.

Ebbene, anche per la lingua del calcio si possono fare distinzioni del genere: anche il calcio possiede dei sottocodici, dal momento in cui, da puramente strumentale, diventa espressivo.

Ci può essere un calcio come linguaggio fondamentalmente prosastico e un calcio come linguaggio fondamentalmente poetico.

Per spiegarmi, darò – anticipando le conclusioni – alcuni esempi: Bulgarelli gioca un calcio in prosa: egli è un «prosatore realista»; Riva gioca un calcio in poesia: egli è un «poeta realista».

Corso gioca un calcio in poesia, ma non è un «poeta realista»: è un poeta un po' *maudit*, extravagante.

Rivera gioca un calcio in prosa: ma la sua è una prosa poetica, da «elzeviro».

Anche Mazzola è un elzevirista, che potrebbe scrivere sul «Corriere della Sera»: ma è più poeta di Rivera; ogni tanto egli interrompe la prosa, e inventa lì per lì due versi folgoranti.

Si noti bene che tra la prosa e la poesia non faccio distinzione di valore; la mia è una distinzione puramente tecnica.

Tuttavia intendiamoci: la letteratura italiana, specie

recente, è la letteratura degli «elzeviri»: essi sono eleganti e al limite estetizzanti: il loro fondo è quasi sempre conservatore e un po' provinciale... insomma, democristiano. Fra tutti i linguaggi che si parlano in un Paese, anche i più gergali e ostici, c'è un terreno comune: che è la «cultura» di quel Paese: la sua attualità storica.

Così, proprio per ragioni di cultura e di storia, il calcio di alcuni popoli è fondamentalmente in prosa: prosa realistica o prosa estetizzante (quest'ultimo è il caso dell'Italia): mentre il calcio di altri popoli è fondamentalmente in poesia.

Ci sono nel calcio dei momenti che sono esclusivamente poetici: si tratta dei momenti del «goal». Ogni goal è sempre un'invenzione, è sempre una sovversione del codice: ogni goal è ineluttabilità, folgorazione, stupore, irreversibilità. Proprio come la parola poetica. Il capocannoniere di un campionato è sempre il miglior poeta dell'anno. In questo momento lo è Savoldi. Il calcio che esprime più goals è il calcio più poetico.

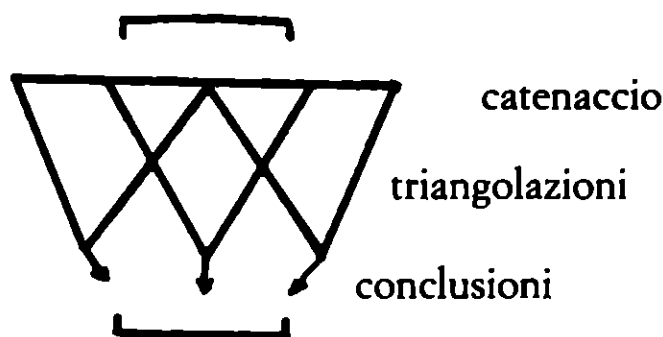
Anche il «dribbling» è di per sé poetico (anche se non «sempre» come l'azione del goal). Infatti il sogno di ogni giocatore (condiviso da ogni spettatore) è partire da metà campo, dribblare tutti e segnare. Se, entro i limiti consentiti, si può immaginare nel calcio una cosa sublime, è proprio questa. Ma non succede mai. È un sogno (che ho visto realizzato solo nei *Maghi del pallone* da Franco Franchi, che, sia pure a livello brado, è riuscito a essere perfettamente onirico).

Chi sono i migliori «dribblatori» del mondo e i migliori facitori di goals? I brasiliani. Dunque il loro calcio è un calcio di poesia: ed esso è infatti tutto impostato sul dribbling e sul goal.

Il catenaccio e la triangolazione (che Brera chiama geometria) è un calcio di prosa: esso è infatti basato sulla sintassi, ossia sul gioco collettivo e organizzato: cioè sull'esecuzione ragionata del codice. Il suo solo momen-

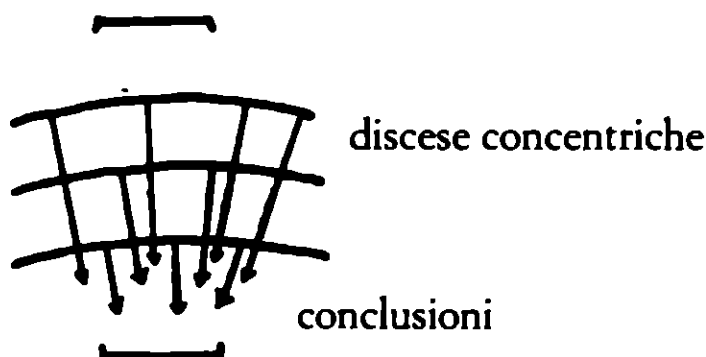
to poetico è il contropiede, con l'annesso «goal» (che, come abbiamo visto, non può che essere poetico). Insomma, il momento poetico del calcio sembra essere (come sempre) il momento individualistico (dribbling e goal; o passaggio ispirato).

Il calcio in prosa è quello del cosiddetto sistema (il calcio europeo): il suo schema è il seguente:



Il «goal», in questo schema, è affidato alla «conclusione», possibilmente di un «poeta realistico» come Riva, ma deve derivare da una organizzazione di gioco collettivo, fondato da una serie di passaggi «geometrici» eseguiti secondo le regole del codice (Rivera in questo è perfetto: a Brera non piace perché si tratta di una perfezione un po' estetizzante, e non realistica, come nei centrocampisti inglesi o tedeschi).

Il calcio in poesia è quello del calcio latino-americano: il suo schema è il seguente:



Schema che per essere realizzato deve richiedere una capacità mostruosa di dribblare (cosa che in Europa è snobbata in nome della «prosa collettiva»): e il goal può

essere inventato da chiunque e da qualunque posizione. Se dribbling e goal sono i momenti individualistici-poetici del calcio, ecco quindi che il calcio brasiliano è un calcio di poesia. Senza far distinzione di valore, ma in senso puramente tecnico, in Messico è stata la prosa estetizzante italiana a essere battuta dalla poesia brasiliana.

Editoriale per i «Nuovi Argomenti» del 1971 (appunti)

C'è una ragione, mai, per rinnovarsi?

Se in questi due o tre anni «Nuovi Argomenti», si è semplicemente salvato come ha potuto, senza darsi giustificazioni, tale fenomeno è spiegabile attraverso il rifiuto opposto dai redattori e dai collaboratori di «Nuovi Argomenti» a cercare «variabili» di una storia che «variava» da sé, coinvolgendo tutti, senza bisogno di ipocriti, pretestuali, arrivistici pretesti.

Non è poco essere sopravvissuti a un terremoto, sia pur locale: e la coscienza di tale sopravvivenza porta inevitabilmente a uno stato d'animo contemplativo: l'essere fuori dalla mischia si oggettiva forzatamente in una disposizione all'analisi delle cause che respingono ai margini.

Così in questi due o tre anni la coscienza di essere «osservatori» (dissociati dai necessari e mai traditi impegni), ci ha preservati da ogni forma di ricatto e di terrorismo: qualche raro intervento «aggressivo» non costituisce la regola della vita di questa rivista.

Come in un'Arca di Noè, abbiamo raccolto in «Nuovi Argomenti» i più svariati esemplari letterari che ci sembravano degni di superare la fase del diluvio: opponendoci prima al tradizionalismo della neoavanguardia poi al neozdanovismo del Movimento Studentesco.

Che ogni poesia sia metalinguistica, non c'era bisogno che fosse proclamato: era nozione corrente. Che la malafede fosse idealizzata era inutile: perché ciò è sempre

stato una caratteristica della letteratura italiana. E che infine i ragionamenti sulla letteratura ne stabilissero i caratteri negativi e la rimettessero in discussione, era un fenomeno da entropia.

È poi venuta la rivolta studentesca e ha fatto piazza pulita di ogni coscienza metalinguistica, riportando tutto al più vieto e zelante contenutismo (suggerendo il suicidio a chi non avesse la forza di accettare il ricatto): ha distrutto l'elegante e ambigua malafede, sostituendola con una buonafede, o addirittura una Fede, dai caratteri ingenui e presuntuosi; e, infine, ha rimesso in discussione la letteratura reinserendo la questione, fuori dall'entropia, nella lotta di classe.

Ma le cose non sono andate semplicemente così. Perché c'è stata anche una *fusione* tra le parti opposte, che ha prodotto delle vere e proprie mostruosità: il neoavanguardista guerrigliero, il neozdanovista avanguardista, la malafede-buonafede, la pre-grammaticalità propagandistica, ecc. ecc.

Tuttavia: la distruzione di un fenomeno destinato comunque a breve vita (la neoavanguardia ha avuto giusto il tempo per celebrare, complice, la presa di conoscenza del potere neocapitalista), da parte del Movimento Studentesco, rozzamente classista (coi detti residuati magmatici delle mescolanze dei due fenomeni) ha finito col creare un *vuoto*, là dove si aveva avuto il caos.

Non c'è nulla, a dire il vero, di più pedagogico del caos: è esso la fonte del sapere e dell'esperienza.

Non è dunque certo come restauratori che ci proviamo – senza però nessun programma e nessun apriorismo – a *riempire questo vuoto*. Lo riempiamo, se mai, con la stessa passiva oggettività con cui prima abbiamo tirato avanti come abbiamo potuto, fuori dalla mischia.

Non intendiamo ristabilire alcuna specie d'ordine. Al contrario, se interveniamo, ora che non è più possibile non intervenire – perché nel vuoto si interviene sempli-

cemente essendoci – è con lo scopo di resistere alla restaurazione e di mantenere il disordine.

Il rimpianto del codice, prima estremisticamente trasgredito, poi estremisticamente accusato di classismo reazionario, può condurre infatti alla restaurazione e all'ordine (e se ne vedono tutti i segni).

I direttori di questa rivista, l'anno scorso, subito dopo la strage di Milano, hanno immediatamente aderito a un «Comitato contro la repressione», che ha adempiuto una funzione puramente indicativa, se non addirittura nominale: ma che in quel momento agli aderenti non offriva altro, in cambio della loro adesione, che una certa possibilità di linciaggio: cosa che si è puntualmente verificata. È contro la repressione – non più *specimen* retorico, come, in qualche modo, in quei momenti – che i nuovi «Nuovi Argomenti» intendono intervenire, riempiendo il vuoto che si è aperto nella cultura italiana: repressione che implica, insieme, quella del potere, in atto, e quella derivante dalla restaurazione della sinistra tradizionale; non solo, ma anche quella del «fascismo di sinistra» dei gruppi extraparlamentari, che hanno lasciato dietro di sé una scia, ormai priva di fascino, di odio, moralismo, terrorismo, ricatto e verbalismo.

Tuttavia mentre consideriamo l'atteggiamento dei gruppi extraparlamentari, nel momento in cui diviene fascismo di sinistra, come un errore, estremamente doloroso, *da non tacere* – nel tempo stesso è di questi gruppi di giovani che ci consideriamo «compagni di strada», anche se ne condividiamo solo il rischio e, per così dire, l'empirismo eretico, poiché noi, a differenza di loro, siamo consci di vivere la lotta di classe ambiguamente e, insieme, di non poter vivere una libertà che è comunque intollerabile all'uomo (il quale si inventa mille obblighi e doveri pur di non essere libero): tale ambiguità e tale oscuro odio per la libertà non sono ancora stati abba-

stanza vissuti dai giovani perché essi possano conoscerli e tanto meno ammetterli.

Ma bisogna avere una grande pazienza reciproca e considerarsi a vicenda un poco matti. Patti – almeno nell'adempimento del nostro vero lavoro – questo, per es., della direzione di una rivista – non vorremmo invece averne con coloro che dispongono di ben altro che del loro giovane corpo, come strumento temporale per esercitare il potere...

Intervenire poi significa accettare delle convenzioni. «Nuovi Argomenti» si farà, nella veste e nella struttura, più convenzionale: comincerà ad assomigliare più a una rivista che a un'Arca di Noè: gli interventi saranno continuativi e localizzati in paragrafi dove lo specialista si fa militante, secondo le regole del gioco. Con violenza contro la violenza: ma, speriamo, col buon gusto, più della ragione che del comportamento, contro la volgarità; con leggerezza contro lo zelo; con coraggio contro i ricatti, specie se riduttivi; con fermezza contro le paure delle strumentalizzazioni; con la fiducia dell'intelletto contro il cinismo di ogni ortodossia, ecc. ecc.

Che cos'è un vuoto letterario?

Ci sono dei momenti in cui la cultura è piena: cioè offre per ogni testo e ogni frammento di testo delle «integrazioni figurali», grazie alle quali l'interpretazione del testo è anche una fruizione: un consumo, quasi nel senso fisiologico della parola. Attraverso un testo noi ci nutriamo di noi stessi.

Durante il periodo ermetico l'iniziazione che portava al possesso della chiave interpretativa rendeva commestibili versi quali «s'inganella d'erbe un rivolo» (Ungaretti) integrandolo figuramente (esitazione tra il senso e il suono, dilatazione semantica, polisemia, ecc.) nella cultura letteraria che prevedeva quel verso: caduta la chiave è caduto anche il verso: con la conseguente perdita della sua capacità di nutrire confermando.

La stessa cosa vale per i testi neorealistici, per i testi della letteratura impegnata e infine per quelli dell'avanguardia.

Non adotto la parola «moda» perché ciò di cui parlo è qualcosa di diverso dalla moda: è una «cristallizzazione» culturale, di cui la moda non è che un momento, il momento del ricatto.

Non posso togliermi dalla memoria la frase (letta per caso recentemente) con cui si concludeva il *pensum* di un critico jugoslavo a un convegno in Istria: «Siamo in attesa di un nuovo Godard!». Frase il cui significato non è altro che: «Siamo in attesa di una nuova arma di ricatto».

Quando nella cultura si ha il *pieno* le limitazioni sono infinite: il *vuoto* consente invece, volenti o nolenti, l'illimitatezza.

Oggi (primavera 1971) viviamo un momento di *vuoto* culturale (ma uso culturale in un senso specifico e privilegiato, che riguarda la letteratura, il cinema, la pittura, ecc. ecc.): *vuoto* creato dalla caduta della letteratura-negazione della neoavanguardia e dalla letteratura-azione del Movimento Studentesco.

Nei momenti di vuoto culturale, si ha però un improvviso rigoglio dell'esistenza.

Per capire i prodotti poetici che nascono direttamente dall'esistenza, in periodi di *vuoto* letterario, non si hanno più «chiavi» specifiche: l'integrazione figurale non è più uno strumento della cultura letteraria.

Dunque per «nutrirsi» di tali prodotti, bisogna renderli consumabili attraverso letture che cerchino chiavi interpretative nei campi più vari e diversi: l'esistenza si identifica perciò con l'intera cultura di una società, e non solo con la cultura letteraria del momento.

Facendo coincidere – per comprendere una poesia esistenziale – l'esistenza con la cultura, cioè con l'intera attualità storica – e viceversa – si preparano nuovi *pieni* letterari: ma, nella mora, i ricatti non contano; e bisogna sapersela vedere con i valori (mentre quei critici che con i valori non sanno né possono misurarsi se non retoricamente, stanno appunto inutilizzati in attesa di un nuovo prontuario di ricatti).

Ma una cosa curiosa da notare è che la particolare *ars retorica* che nel poeta «dirige» le invenzioni – e nel lettore le rende riconoscibili, e «nutrienti per conferma» – non si esaurisce col pieno culturale di cui è materia.

È vero che io per riconoscere e consumare un poeta (in questo momento del 1971) non dispongo di un prontuario attuale di *ars retorica*, e devo ricorrere, come dicevo, al prontuario dell'esistenza – cioè, comunque, di

una cultura, ma non di una cultura specifica (letteraria) – tuttavia, nel tempo stesso (e questa è poi la ragione per cui ho scritto questa nota) i riferimenti sono sempre ai *pieni* culturali letterari appena tramontati.

La critica non si è ancora costituita in nessun modo come scienza autonoma, e non esiste se non si crea dei pretesti. Montale, in *Satura*, scrivendo contro la storia, adotta una terminologia storica, e, mettiamo, all'impegno marxista (tramontato come *pieno* letterario) allude come a una realtà negativa, ma che tuttavia c'è: cosa che rende possibile la lettura e la critica, che si aggrappa a quel pretesto per *poter parlare* del libro di Montale (e se non ha quel pretesto, ne troverà un altro, in altri campi, e parlerà, mettiamo, della discesa brachilogica al fatico, dalle vette di una conatività mascherata da modi referenziali).

Anche colui che sa arrangiarsi con la realtà dell'esistenza come cultura totale, non può fare a meno in parte di tali pretesti di cui del resto la poesia stessa ha bisogno per dichiararsene superiore e vantare la sua universalità (cioè la misteriosa omologia con l'intera umanità, anziché con una determinata società particolare: e quindi la sua qualità non classista).

Sembra penoso che – in un momento di *vuoto*, cioè di mancanza di restrizioni, e di «illimitatezza» – anziché dare alla critica la folle libertà dell'«anomia» ci si riduca a fare confronti e riferimenti con le integrazioni figurali delle mode letterarie che hanno creato *pieni* da poco svaniti nel nulla: sia pure come schemi negativi. Ma mentre si studiano le strutture della poesia non si è preso nemmeno in considerazione il fatto che esistono anche le strutture della «lettura della poesia»: la quale lettura resta dunque un fenomeno tautologico, incapace di esprimersi autonomamente.

Chi è in grado di comprendere riferimenti a *pieni* culturali appena tramontati? Purtroppo soltanto coloro

che li hanno vissuti, e che hanno trovato la loro soluzione di continuità nell'immobilità (non dialettica) dell'esistenza.

Coi giovani (che non hanno vissuto né l'ermetismo, né il neorealismo, né la letteratura impegnata, né la neoavanguardia) si instaura un dialogo ogni giorno più difficile. Essi, divenuti bizantini di se stessi, sembrano sempre più lontani dalla verità: perché la loro *inesperienza* coesiste con una curiosa, precoce e un po' mostruosa *esperienza*. *Non si rendono conto* di cadere in un periodo di restaurazione, (includente anche le loro novità) e che essi – pur possessori di un sapere *assolutamente precluso esistenzialmente ai loro padri* – sono tagliati fuori dal discorso culturale del *vuoto* (che si fonda sugli schemi dei *pieni* precedenti).

I ricordi della loro lotta recente e, mettiamo, l'immagine di Che Guevara, si son fatti... crepuscolari! Cito da *Il paese reale* di un ragazzo, Franco Manescalchi (edito secondo l'esigenza vigente da certo «Collettivo R»; con i suoi bravi teppismi linguistici dell'irrisione della neoavanguardia ludica mescolate, col massimo candore, alle più serie professioni di fede e di impegno marxista):

mostra le pagine scritte
la penna morta
e il manifesto di lotta
appeso dietro la porta
accanto al tuo ritratto di ragazza...

Ma essere lontani dalla verità sembra essere la sola condizione per vivere: per possedere cioè il «sapere esistenziale» precluso a chi ha già vissuto. Del resto l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero.

Montale è o non è narcisista? Mi chiedevo spesso questo, mentre leggevo *Satura*. Non potrei rispondere né sì né no. Se lo fosse, egli sarebbe, quanto a capacità di autocontrollo, un mostro. Ma evidentemente la «correzione» è inaugurale, e vale una volta per tutte. Montale ha corretto se stesso alle origini, e lo ha fatto proiettandosi in una figura da romanzo: di un romanzo analogo a uno dei pochi che durante la vita gli son piaciuti. Egli ha fatto trapelare nei suoi tre libri che chi dice «io» è un uomo grigio, laconico, irreprensibile, romantico ma ironico; che la sua vita, se si vuol proprio dedurlo, si svolge tra un appartamento elegante ma non eccezionale e un soggiorno in qualche albergo di prima categoria, tra lunghi periodi assolutamente oscuri di stretta *privacy* e qualche viaggio – turistico, oppure ufficiale o semi-ufficiale – in luoghi mai né troppo comuni né troppo originali; che egli è occupato dai suoi ricordi (non necessariamente da poeta) e così dalle sue rare relazioni femminili – piene di un sentimento più cosmico che amoroso, e che facilmente cedono ai comportamenti prestabiliti della buona borghesia – la cartolina, il *souvenir*, la mancia al portiere; che tutto questo è condito da un «umorismo professionale», quello per esempio che fa uso, sorridendo, dell'arcaico «satura» al posto del più recente «satyra». Montale ha così ricostruito se stesso con ciò che egli in effetti è; perché tutto questo «romanzesco»

che ho qui sopra elencato corrisponde né più né meno che alla realtà, e non avrebbe mai potuto offrire alcuna diversa alternativa.

Montale si è accettato per quello che è; e, nel momento in cui, col cambiare dei «tempi» (che, ha ragione lui, sostanzialmente non cambiano, perché non cambia il «tempo»), questa accettazione ha traballato, egli si è affrettato – stavolta ingenuamente! – a trasformarla in un «pronunciamento» (un poco teppistico e reazionario!): «Ebbene, sì, io sono un signore elegante e un po' cinico, che non si compromette e non crede in nulla: io sono un borghese».

È vero che nel mondo di Montale ancora continuano ad apparire porcospini e marmotte (in villini contigui, modestamente, e con l'umiltà della grande superbia, ai villini adibiti a caserme dei carabinieri), ma in realtà tutto il sistema lessicale montaliano, corrispondente a un «realismo» anacronistico, o è scomparso o si è fatto ironico. Siamo di fronte a un altro Montale: cioè al vero Montale.

Per sfiducia nella storia e nella poesia, il vecchio Montale ha gettato la maschera – quella sua maschera meravigliosa e inimitabile – e ha fatto lo scherzo di mostrarsi com'è: è uscito dal romanzo e è entrato nella cronaca. In conclusione, egli avrebbe compiuto quell'operazione di moda che viene chiamata trionfalmente dissacrazione (e, nella fattispecie, auto-dissacrazione).

Ma strano: la dissacrazione che Montale ha fatto di sé, benché lo sembri, non è riduttiva, non è degradante e non è provocatoria. E infatti vedo già le critiche piene di elogi e di omaggi, che faranno piovere sul bagnato di tale dissacrazione: e, non tanto per cambiare, sbaglieranno, perché di dissacrazione in realtà non si tratta, ma si tratta semplicemente di una «mossa» diplomatica, che ha la qualità non diplomatica di essere determinata da ragioni reali e angoscienti, da un confronto reale e angosciante con i «tempi».

L'esito reazionario e quasi teppistico, a cui Montale *ingenuamente* giunge, scoprendosi, viene corretto e incamerato in una nuova stilizzazione, che egli chiama «mezzo parlare», e che da principio traumatizza il suo lettore, presentandosi come il suicidio di Montale, una beffa umana, uno scherzo quasi volgare.

Piano piano però il «mezzo parlare» si presenta come un vero e proprio sistema stilistico, e in quanto tale si impadronisce del Montale cinico e sfiduciato, svuotato e ingenuo, smascherato e nudo, che ha letto Arbasino (!) e anche altri nuovi e più giovani, che l'hanno umiliato; del Montale che parla, mettiamo, del portiere di un grande albergo veneziano come se tutti non l'avessero conosciuto e non sapessero che è assolutamente privo di mistero, che la sua mitizzazione è un luogo comune nelle relazioni fatiche (che stringono il cuore) di una borghesia funeraria – s'impadronisce, dico, di questo Montale martire (che non cessa però di sorridere, fabulatore di apparenti futilità senili) e lo ripropone in una nuova oggettività, che aggiunge alla «correzione romanzesca» di cui parlavo prima, un «autolesionismo», che, se abbassa il romanzo a livelli talvolta addirittura brachilogici – *ha le qualità di ogni autolesionismo eroico, dei grandi e dei piccoli eroi.*

Il cosmo che si era calato e occultato dentro l'insignificante fisicità di alcuni ricordini o regali o luoghi di questa vita non eroica – riempiendoli di significato, non effabile se non attraverso l'elegante faticità, quasi madrigalesca, che dava un che di mozartiano alle tragedie borghesi degli amoretti turistici o balneari – il cosmo (è il cosmo) è divenuto *oggetto diretto ed esplicito* di questa poesia che si è sempre guardata bene, secondo le buone regole, dal nominarlo!

E, naturalmente, accanto al cosmo, la storia. Presiedendo Einstein alla loro interpretazione, essi sono sottratti all'illusione dei comuni mortali, e mortificati per

bene – insieme allo stesso autore, che ci aveva un tempo così creduto da non avere appunto il coraggio o la cattiva educazione di affrontarli direttamente, come si fa con le cose vere e quindi compromettenti.

Non dico che un certo antico madrigalismo non persista in questa satira: perché in fondo, come vuole la coerenza (sempre ingenerosa), Montale non crede neanche nel non credere; e se diventando vecchio, ha capito che è meglio ridere (ma proprio ridere anche letteralmente e banalmente) di certe cose – e soprattutto della poesia – tuttavia sa che prima di tutto, per essere logici e conseguenti, non bisogna fare della delusione una tragedia.

Come in ogni satira anche in quella montaliana è immanente una filosofia stoico-epicurea; immanente proprio alla sua coscienza metalinguistica, determinandone la forma. Ma credere nel nulla non impedisce, tuttavia, di fare delle scelte: e infatti la satira è un genere «morale», a proposito dei vizi, delle virtù, ecc.: ed essa è fondamentalmente pratica fino al qualunquismo, ecc. Anche il Montale satirico opera sotto il segno di una filosofia di tipo stoico-epicureo, l'incombere dell'*epochè* – che è la filosofia che riempie il vuoto lasciato dalle filosofie, e quindi anche in Montale c'è l'affermazione di un nulla che non impedisce tuttavia la scelta: senonché in Montale la scelta non è morale, ma è ideologica. Tanto ideologica da comportare una specie di eteronomia dell'arte (!) che riduce l'arte a un mezzo anziché a un fine: di qui lo scandalo di quest'ultimo libro «impoetico», scandalo che non viene preso in considerazione dai critici di mestiere e dagli adulatori: che lo riducono alla solita inattendibilità – quasi infantile – degli atti di un «poeta»: lo estetizzano, insomma, offendendo dunque l'autore, che pur sapendo, che ciò che conta è la maledetta grazia che egli possiede, tuttavia ideologizza questo come un momento della sua presa di posizione poli-

tica: e poiché egli è un cittadino come un altro, ciò non deve non esser preso seriamente in considerazione.

Sapendo che l'«impoeticità» e il «contenuto» di *Satura* pertengono alla sua forma – avendo essi presieduto alla sua coscienza metalinguistica – non mi sembra che possa in alcun modo considerarsi prevaricatore un lettore che risponda al pragma col pragma, alle idee con le idee.

A parte dunque la sezione *Xenia* e le poesie per la morte della Mosca (che sono le più belle del volume, certo) tutto il nostro libro non è in fondo che la volgarizzazione – sentita linguisticamente come registro poetico – delle idee della scienza più recente e quindi più attendibile, sul «tempo»: si tratta dunque di un libro anti-positivista e anti-hegeliano (in quanto tale io lo considero un libro che sta dalla parte della ragione).

Ma poi c'è, appena oltre il punto di partenza, una diversione pretestuale e in fondo anche un po' vile (posso usare questi termini perché, ripeto, è lo stesso Montale, in quanto poeta satirico, che me ne dà il diritto). Dagli errori del positivismo e della filosofia hegeliana, Montale deduce «a braccio» gli errori del marxismo, che si fonda appunto filosoficamente sul positivismo ed Hegel. Il marxismo crede nel «tempo» e i suoi critici letterari credono nei «tempi»: la scienza dimostra che sbagliano, che non ci sono né «tempo» né «tempi»; che la logica, oltre che dialettica, può essere puramente oppositoria, o addirittura monadica: che tutto ritorna, oppure sta fermo, insomma, e non è vero che ci sia un «progredire». Dunque se il marxismo è un'illusione ormai insostenibile, Montale si libera dal marxismo e dal peso che questo può essere sulla coscienza.

Tutta *Satura* è in fondo un *pamphlet* antimarxista. Ma se fosse soltanto così, io mi limiterei a prenderne atto (chiamato in ballo dal registro satirico). Se lo disapprovo è invece perché Montale ha voluto ignorare che anche la pragmatica borghese, oltre che la prassi marxista,

si fonda sull'illusione del «tempo», e che i borghesi, come i comunisti, non fanno altro che parlare del «domani». Se il «mondo migliore» (di questo maledetto domani) è una promessa dell'opposizione è anche un'assicurazione del potere.

Ma, a differenza che dal marxismo, Montale non si «libera», in quanto poeta satirico, dal potere. Anzi, compie una specie di identificazione tra potere e natura.

Il suo libro è tutto fondato sulla naturalezza del potere. L'ambiente del romanzo in cui il narcisista così ben controllato che dice «io» vive le sue avventure oraziane (e il dolore che non chiede nulla di *Xenia*) è l'ambiente assicurato dal potere: i milioni di scalini (senza sapor di sale) che egli ha salito e disceso con la Mosca, i giardineti dei villini dove si ha l'epifania del porcospino, i grandi alberghi, i luoghi stranieri dai nomi rivelatori, insomma «tutto», se è illusione, è l'illusione per eccellenza, l'illusione per diritto: non è l'illusione da cui ci si deve liberare.

Ed è qui che i primi libri di Montale permangono in questo ultimo: ciò che li unisce senza soluzione di continuità è quell'illusione¹ che le istituzioni garantiscono come l'unica valevole.

¹ Immaginare Montale nella Sala degli Orazi e dei Curiazi in Campidoglio, tra il presidente della Corte Costituzionale Branca, il presidente del Consiglio onorevole Colombo, il cardinale vicario di Roma Dell'Acqua, il ministro della Marina Mercantile senatore Mannironi, non è un'epifania dell'inesistente storia? Intendiamoci: Montale fa benissimo, se gli piace, a stare nella Sala degli Orazi e dei Curiazi: non si sa mai dove la vita coltivi la sua grazia!

Ma perché negare che anche il potere ha una storia, e che questa non è un'illusione solo delle opposizioni?

Certo, ha ragione Montale: la verità sulla *storia* è, espressa in termini *storici*, reazionaria: e dunque alcune proposizioni reazionarie andrebbero reinserite nel discorso rivoluzionario... Ma quest'ultima deduzione è mia...

Il pensiero perverso

Quel maledetto timore degli altri! Quel maledetto bisogno di possedere qualche crisma, sorprendente e insieme *atteso* dagli altri!

Ottieri ha destinato il suo libro di versi *agli altri*: mentre doveva essere un libro non destinato a nessuno, come il diario di Anna Frank.

Se egli avesse avuto la forza di non scrivere questo libro per nessuno, avrebbe fatto certo un capolavoro: ha fatto tuttavia un libro bellissimo, lo dico esplicitamente e subito, un libro bellissimo. Ma questo è poco rispetto alla scienza o conoscenza che Ottieri possiede su quel qualcosa che è la sua vita. Scienza in cui rientra il sapere che è proprio la forza di non essere vili che manca: e che è proprio da ciò che nasce questo libro.

Il primo colpo di sterzo (per usare la terminologia di «difesa» tipica dell'autore) che Ottieri compie rispetto alla propria verità, è lo scherzarci sopra. Ciò gli consente di distaccarsi da sé e di prendere le debite distanze dal proprio essere. Da ciò l'armamentario lessicale di difesa, appunto. Il momento più delicato della confessione è «corretto» da un richiamo alla complicità col lettore, utente anche lui delle locuzioni rassicuranti del linguaggio quotidiano, oggi per eccellenza tecnicizzante. Il timido sorriso che affiora negli occhi del professore quando cita «tecnicismi» di altri campi, quelli più comuni: o che almeno comuni appaiono agli altri, mentre per lui sono

comunque specialistici, e quindi da citare tra virgolette. Tutto il libro di Ottieri è scritto con quell'angoscioso sorriso che cola dagli occhi.

Il secondo colpo di sterzo è l'adozione del lessico di una tecnica speciale, proprio riguardante il suo caso, cioè il lessico psicanalitico.

Il terzo colpo di sterzo è l'adozione di un certo sentimento letterario del *pastiche*, che si aggiunge alla scoperta della tecnica della poesia, dello scrivere in versi.

Il quarto colpo di sterzo è la dichiarazione di neutralità nei rapporti tra il proprio male e il proprio lettore: neutralità che si manifesta come arbitrarietà. Invadendo *mo-tu proprio* un campo finora non suo, quello della poesia in versi, Ottieri vi si aggira con l'aria libera e disponibile di chi non ha ancora alcuna tessera o patente in tasca, cercando accoglienza e perdono – ma con leggerezza e con preventivata rassegnazione in caso di rifiuto.

Ottieri ha fatto oggetto della propria poesia qualcosa che per definizione può essere forse descritto, ma certo non espresso. Non credo che nemmeno al suo psicanalista questo libro potrebbe essere particolarmente utile: esso, cioè, non aggiungerebbe nulla a quanto del paziente si può sapere: ciò che è fenomeno rimane fenomeno, ciò che è sintomo rimane sintomo. La scienza ha fatto un catalogo, uno schedario e un sistema di tale fenomenologia: il cui mistero resta ontologico, e continua a spiegarsi solo se riferito alla fenomenologia della salute. La poesia, almeno a dedurlo dal libro di Ottieri, può fare la stessa cosa: può esprimere, meglio della scienza, da una parte, e naturalmente, peggio, dall'altra, gli stessi fatti, lasciandoli alla loro sostanziale inesprimibilità. Come ogni contemplazione, però, anche quella della poesia è piacevole (poche letture sono così piacevoli come i libri di psicanalisi, anche quando parlano delle cose più atroci). Ottieri ha dato alla sua poesia lo stesso grado di piacevolezza che ha la scienza quando contempla. An-

che il fatto stesso che sia l'interessato, cioè la vittima, a contemplare il proprio male, non fa altro che aggiungere piacere al piacere. Se Ottieri per caso – consciamente, com'è probabile, o forse inconsciamente – si era proposto di non fare pietà, c'è riuscito. Anzi, si è reso oggetto di un interesse estremamente piacevole. Naturalmente, tale piacere della contemplazione deve averlo provato anche lui, mentre scriveva del proprio male: perciò l'ironia di cui parlavo prima, se è prima di tutto una difesa, finisce coll'identificarsi con un'altra specie di ironia, che chiamerei primaria, e che è la caratteristica non velleitaria del grande spirito borghese, che è razionalistico, e quindi ottimista e felice. L'angoscioso libro di Ottieri è un libro allegro; più allegro dello stesso *Satura* di Montale. Perché l'ironia «sporca» della borghesia, ossia quella esercitata sugli altri, nel libro di Ottieri è del tutto assente. Essa è esercitata unicamente sull'autore: e non ha importanza se egli ha prima di tutto esercitato tale ironia su di sé per anestetizzarsi e rendersi presentabile in società: perché, in conclusione, tale fine è andato perduto di vista, e ne è rimasta solo l'ironia buona e innocente – quella appunto delle grandi opere della classicità borghese. Il piccolo ambiente che determina socialmente il momento «perverso» del male di Ottieri (male nato in un ambiente ancora più piccolo e provinciale, reso però cosmico dallo stato infantile), è quello tipico che determina, anzi, vuole e pretende tale ironia: ma alla fine, nel caso di Ottieri, questa *captatio benevolentiae* finisce piuttosto coll'essere un atto di accusa contro la complicità ambientale. Proprio nel momento in cui Ottieri tende le mani disperatamente dal suo letto per invocare l'attenzione o la stima o la benedizione dei potenti (di qualsiasi specie), egli resta più solo, con quel terribile sorriso che non gli si spegne negli occhi.

Inoltre, piano piano, la scienza – quella scienza della propria vita di intellettuale costretto da una grave ne-

vrosi all'ozio – il letto, la poltrona, la tapparella da cui filtra la luce, il garage, il week-end – *si impone proprio in quanto scienza*. Piano piano il libro acquista l'autorità di un'opera di morale, empirica fin che si vuole, ma sempre obiettiva ed «esatta». Ogni atto o oggetto nominato è «reale»: proprio come quando uno scienziato vero dà un esempio e si riferisce a un caso. Anzi, ancora di più.

Ogni verso o ogni periodo di libro potrebbe essere una massima, che si riferisce alla cultura da cui nasce, insostituibile come la dichiarazione di un testimone. È vero che tutto quello che Ottieri dice, attraverso la sua scienza morale, ci è in gran parte noto: tuttavia ci interessa come scolari che nella propria materia imparano qualcosa da qualcuno che ne sa più di loro. È l'esperienza. Un'esperienza specializzata: che ha trovato il modo di esprimersi brillantemente e con ispirata proprietà: e quindi attraverso nessi continuamente nuovi, piacevolmente sorprendenti. La chiarezza è appunto quella di uno scrittore morale di massime: ma ciò non esclude l'improvvisazione più folle, anche se sempre corretta da quello speciale spirito ludico che è il conversare mondano. Chi parla è sempre un competente. Ed è strano come la buona educazione borghese, che impedisce la generosità dell'errore, l'inopportunità del chiamare le cose col loro nome (a meno di non nominarle tra virgolette), la voglia di aggredire frontalmente il dolore, la tentazione di far sapere la propria malattia mortale e degradante per evitare pettegolezzi – è strano che tale buona educazione abbia potuto coincidere con l'oggettività della poesia, e il suo allontanamento dalla materia assomigli o si identifichi con quello della grazia da cui Ottieri si sente tanto negletto.

La beltà (appunti)

Parlando di Zanzotto dovrò ripetere mille volte «elegia» – anche perché ne sono... competente – mille volte nei miei libri ho infatti dichiarato sommo disprezzo per «il mio cuore elegiaco», ecc. (Cfr. specialmente *Poesia in forma di rosa*).

Cito come epigrafe per la *Beltà* dall'*Elegia in petèl*: «Dolce andare elegia è quella di Zanzotto?». La risposta che posso darne è una risposta per esclusione (come nelle teologie negative). L'ELEGIA NON C'È: essa infatti si corregge ininterrottamente, autocitandosi o rifacendosi il verso. Per es.: «Scorci di Lornà, ben profondi...color viola» (p. 60).

Oppure L'ELEGIA SI TRASFORMA IN ALTRO: infatti essa opera in quanto soggetto, non è raggiunta e ottenuta dalla poesia, ma raggiunge e ottiene la poesia, che è il suo oggetto. (E questo è il punto del libro: il più bello di Zanzotto, e il più bello di questi ultimi anni.)¹ «Tv obsoleta dei baccari / della teocrizia virgilia» (p. 78)!

L'elegia è legata al narcisismo (inteso in senso clinico, né positivamente né negativamente): è legata quindi a malattie fisiche (deperimenti organici, ulcere, ecc.): l'elegia è di conseguenza desiderio di ritorno al rapporto infantile con la madre, in Zanzotto, nella fattispecie, attraverso il «petèl» (linguaggio veneto delle madri che mimano i bambini) (Pappo e dindi). Se intesa come ar-

gine al malessere fisico, alla delusione del narcisismo, al rimpianto dell'infanzia, l'elegia critica finisce per rivelarsi come senso di colpa: «Agostismi e settembrismi!» esclama Zanzotto, evidentemente ironizzando su un amore *di cui ha vergogna*: e «Agostismi e settembrismi» non è certo la più crudele delle esclamazioni ironiche nei propri riguardi.

L'elegia si vergogna di se stessa come oggetto di sé, ma si vergogna anche come soggetto che ha reso sé oggetto identificandosi ironicamente con la vecchia poesia della civiltà pre-industriale. Come si manifesta tale vergogna? Attraverso le varie manovre con cui essa nega se stessa, rifiuta se stessa, fugge se stessa:

A) Fuga in direzione del fisiologico e del volgare: le citazioni, molto godute, del dialetto, del «petèl» o dei linguaggi tecnici più prosaici, per es., di quello clinico (garze insanguinate); e, addirittura, del linguaggio piccolo-borghese (le magagne, i fastidi): incombendo sempre la televisione con le sue antenne e il suo atroce parlare.

B) Fuga in direzione del tecnico: citazioni dai gerghi della linguistica, della stilistica, della sociologia. Si veda la serie delle allitterazioni della «teocrizia»: che non sono mai né puramente foniche, né musicali, né onomasio-logiche, né onomatopeiche: consistenti come sono in iterazioni di prefissi, suffissi, radicali, alfa privativi (vedi, per tutte, «oltraggio-oltranza»); e si aggiungano le citazioni dai classici, totalmente tecnicizzate. In questa funzione vanno lette anche le note finali: che sono bellissime – dopo tante brutte note dovute alla soggezione montaliana.

C) Fuga in direzione della retorica: una dilatazione sintattica che fa pensare a certe enfasi di Gadda quando si finge ciceroniano.

D) Fuga in direzione della storia: intesa come attualità anti-letteraria, come categoria materialistica contro lo spiritualismo implicito nelle forme elegiache. E che ten-

de a diventare «storiazza» – declassata – oggetto di rabbia, di delusione – di pura possibilità. È la tipica idea della storia di un cattolico veneto *refoulé* e socialista (Cfr. la dedica a F. Fortini).

Ma, a questo punto D), cade un'osservazione essenziale. La crisi di quello spirito elegiaco, che dà onta a Zanzotto, non è un avvenimento privato: ma, a parte il suo confronto con la storia che lo contraddice – confronto operato coscientemente dall'autore – è un avvenimento che coincide con una situazione storica particolare e precisa: infatti il disgusto di Zanzotto verso la campagna (forse intesa come madre: civiltà) non è quello di alcuni anni fa, no: esso coincide con la crisi storica della campagna, e nella fattispecie proprio con la crisi del mondo contadino veneto. Il disgusto del poeta Zanzotto per la campagna coincide attualisticamente con il disgusto della nuova generazione contadina per il lavoro dei campi.

Fine delle sofferenze contadine
delle mosche e della grassa,
ragnatele di feudi di feudatari di proprietari,
altri affreschi dovevano affiorare dalla calce
ma invece qua davanti s'avvalla il terrain vague
il grande interregno,
e topi e serpi hanno tanto comperato
ormai da queste parti; ma guarda
che più s'è fatta proprietaria la talpa.

Non è certo questo un quadro elegiaco della campagna: adattandolo appena un po', potrebbe divenire un serio referto sociologico.

E) Fuga verso l'ambiguità (comprensiva di tutte le precedenti): ambiguità secondo l'etimo, essere da tutte le parti. L'occhio dell'autore mentre scriveva abbracciava tutte le possibili fughe qui elencate, con tutte le annessi tecniche linguistiche che le consentivano.

Tutte le fughe sono compresenti.

Appena ricevuto il libro (come si usa fare) avevo dato un'occhiata qua e là: ed ero rimasto allarmato e stupito: Zanzotto influenzato dalla neoavanguardia? Ma no, no: *La beltà* è il prodotto di una sorta di «accusativazione» dell'elegia – come dicevo – che diviene oggetto, materia: ed è qui che può cadere l'apparente rapporto con l'avanguardia: apparente, perché l'avanguardia non è chiamata in causa come scuola letteraria, ma come un effetto, in letteratura, della sociologia oggettiva e scientifica (a-ideologica).

L'«accusativazione» dell'elegia operata da Zanzotto non è che un fenomeno meramente contemporaneo a quello dell'avanguardia, che ha dunque con l'avanguardia qualche analogia storica, ma nessuna relazione diretta e reale. La trasformazione dell'elegia in oggetto produce infatti una ironia assolutamente originale: ironia che, benché affannosamente ricercata, e proprio come ricerca primaria, è sempre mancata all'avanguardia: le cui spiritosaggini non hanno mai fatto ridere né sorridere nessuno.

Il libro di Zanzotto è spiritoso e pieno di un *humour* degno di Gadda, di Joyce: questo *humour* si manifesta stilisticamente – ad apertura di pagina – come mescolanza, a frequenza altissima, di stile comico e sublime. La fuga dall'elegia oltraggiosa consiste in una continua correzione critica di sé: che, anziché attuarsi metonimicamente, attraverso una successione alternata di lunghi brani linguistici, si attua, ripeto, ad altissima frequenza, parola per parola: una parola comica e una parola sublime. Questo intreccio fittissimo degli stilemi sublimi – odiati ma sopravvivenuti – e degli stilemi comici che li correggono e contraddicono, sono la più solida difesa che Zanzotto abbia potuto apprestare contro il più pauroso dei sé (però: «l'elemento mio migliore, la paura»).

Il passo in cui lo stile «sublime» è allo stato quasi puro è uno solo in tutto il libro:

E come sento e attendo
e picchio di taglio e di punta
e l'abile detto rinverdisco e vendo:
azzurro
più azzurro sui monti, ricche
d'infinito le colline dove
cercavo te sbavavo scalciavo.
E mi torni con spessori
di nascite e d'amori, nel terrore
del tuo svanire, che non è terrore.

Così come uno o due soli sono i passi dove lo stile
«comico» è allo stato *quasi* puro.

Naturalmente c'è voluta molta demoniaca pazienza a
Zanzotto per costruirsi un'armatura simile, che non lo
scopre mai.

Ma il più importante effetto dell'intreccio dovuto
all'alta frequenza dell'alternarsi degli stili, non è tanto
quello di proteggere e di nascondere, quanto quello di
abolire ogni possibile delimitazione di campo semantico.
Non si sa mai in che campo semantico ci si trovi: il letto-
re è messo in uno stato di estraniamento dalle abitudini
che non ha precedenti. Non solo Zanzotto estranea il
lettore da ogni possibile campo semantico perché li ri-
fiuta tutti nella sua protesta di uomo disgustato e delu-
so, ma addirittura fa sì che non ci sia nemmeno il campo
semantico della mancanza di campo semantico, raggiun-
gendo la felicità (comunicata al lettore) dell'ambiguità
totale.

Pasolini recensisce Pasolini

Quest'opera di Pier Paolo Pasolini che rischia di passare meno osservata del giusto, perché non «strumentalizzabile» da nessuno (come orribilmente si dice), è in realtà costituita almeno da tre libri. Il primo è un diario privato, in cui Pasolini parla delle sue giornate, per lo più nere, mescolando alle angosce – ma anche ai piaceri, andiamo! – i problemi «metalinguistici» e sociali del fare poesia: Piccoli Poemi Politici e Personali (P.P.P.P.) è il titolo di una sottosezione dell'*Appendice* in corsivo: tutte queste poesie, per esempio, sono idealmente appartenenti a quel primo libro che dicevo: tra esse le più belle son quelle su Ninetto, specie *Uno dei tanti epiloghi*. Nell'insieme, l'impasto tra situazioni quotidiane particolari e problemi generali, riesce misteriosamente, proprio per lo sfacciato ricorso all'abilità letteraria. Non è questione di sincerità o insincerità. Mettiamo: egli dice di aver pianto a Recife davanti ai manifesti con le fotografie dei «banditi» condannati in contumacia a morte, e ricercati dalla polizia fascista. Sono sincere le sue lacrime? Sono dovute realmente alle ragioni che egli dice? In realtà il pianto ha i suoi tempi e le sue scadenze quasi matematiche dovute ad accumulazioni che nessuno psicologo potrebbe mai calcolare. Ma Pasolini non è ignaro della sua situazione «schizoide», ed egli stesso con amara ironia, del resto non difficile, chiama il suo pianto piagnisteo («Il piagnisteo di cui parlava Marx»).

Ma ecco, che io stesso compio quel fatale errore della critica incallita che può «parlare» solo dei punti dove la poesia non riesce, oppure dei problemi metalinguistici o sociali, presi abilmente come pretesti: è la turpe deformazione professionale del critico. Che si guarda bene dal mandare al diavolo tutti i «piagnistei», per occuparsi invece, mettiamo, del sorriso di Ninetto.

Il secondo libro di cui è composto *Trasumanar e organizzar* è un canzoniere per una donna, che (in due vocativi) risulta chiamarsi «Maria» ed essere molto famosa: così famosa che ciò costituisce un trauma per lei stessa, e diventa oggettivamente un problema per chi, come il nostro, abbia un rapporto con lei. Anche qui si hanno dei risultati di reale poesia, o almeno di commozione: da cui il critico fugge come il diavolo dall'acqua santa. Tale poesia nasce da un faticoso trionfo di una sorta molto particolare e certo abnorme di «altruismo» sul narcisismo caratteristico dell'autore. Questa «Maria» diventa, sia pure faticosamente, e a tratti, un personaggio oggettivo: i cui problemi sono *suoi*, e non del poeta, che dunque li vive, se possiamo dirlo, in modo che non suoni né come ironia né come complimento, generosamente. La pietà e l'acume critico si mescolano, magari in modo un po' assurdo, per creare lo spazio oggettivo del libro, dove viva di luce propria questa «Maria», «i cui sentimenti son sempre dei veri, grandi sentimenti», il cui passo è inarrestabile, il cui impeto la porta verso l'autodistruzione e il dolore, come un marinaio verso il mare, che è bambina e madre all'antica di se stessa, che *esiste* con potenza regale, di «grande fanciulla», e che teme sempre di non esistere più: perché il suo essere è un *esse est percipi* disperato, ma coronato sempre da gloriose vittorie di un giorno, ecc. ecc.

All'interno di questa sezione oggettiva (per modo di dire) serpeggia la tentazione continua del ritorno a se stesso, da parte dell'autore che si è slanciato fuori di sé,

forse con grande strazio. Così è nel libro di questa «Maria» che si leggono alcune cose interessanti riguardo la figura di Pasolini, non solo presente, ma anche visto retrospettivamente. Mi riferisco soprattutto alla sezione *La Città Santa*, laddove Pasolini parla di un «vuoto nel cosmo», che è un vuoto per lui, non per gli altri: ché anzi, proprio in quel vuoto sorge la Città; la quale Città è fondata dal Padre. Il vuoto del cosmo significa dunque per Pasolini la sua totale inesperienza del Padre. La sua cultura gli proviene, di conseguenza, tutta da Lei, la Repressa, la Madre tenuta in campagna, o ai margini della Città. Certo, tutto ciò è frammentario: ma c'è. Carlo Bo ha ragione di parlare, a proposito di questo libro, di molte rinunce: tuttavia, com'è ben noto, il problema è essere o non essere, non essere poco o essere molto. I frammenti *ci sono*: i motivi *ci sono*. E sono decine e decine, anche se si tratta di un'opera, in sostanza, chiusa, come non può che essere un'opera.

Il terzo libro di *Trasumanar e organizzar* è un libro interamente politico. Forse, almeno quantitativamente, è quello che ha maggior peso. È esso che può più affascinare (e può più essere detestato). Ma l'*ingenuità* con cui Pasolini affronta i drammi politici più involgariti dal dominio pubblico, è certo la cosa più commovente e originale del suo libro (si veda se non altro l'oratorio sulla strage di Milano). I temi di questo libro politico sono sostanzialmente due: il Pci e la nuova generazione «rivoluzionaria». Tutti penseranno al *Pci ai giovani!!* (lo so, tale titolo non dice niente a nessuno, perché tutti hanno letto questa poesia col titolo datole dai redattori dell'«Espresso», cioè *Vi odio, cari studenti* o qualcosa di simile). Sì: pensare a tale poesia è lecito (del resto essa non è qui raccolta, probabilmente perché l'autore, come molte volte ha ripetuto, la considera una brutta poesia. Brutta, invece, non è, con quell'impasto espressionistico di prosa giornalistica e luoghi comuni, trascinati da un impeto isterico). È

partendo da essa che le poesie dedicate ai giovani (tragicamente delusi) sviluppano certi motivi «eretici»: solo che l'isteria è totalmente soppiantata dalla ragione e dalla pietà. Non a torto Pasolini indica, nel risguardo del libro, la *Poesia della tradizione* come quella che va letta (per chi abbia tempo di leggerne solo una – anche se non è forse proprio la più bella).

La nostalgia per un modo di essere che appartiene al passato (e che talvolta dà a Pasolini quasi un timido e sgraziato furore reazionario) e che non si restaurerà mai più, per una definitiva vittoria del male, si trasforma in una specie di pietà cosmica per quei giovani fratelli destinati a vivere esistenzialmente, fin da ora, dei valori nuovi che a Pasolini sembrano intollerabili. E pare che egli si auguri che dalla tragedia dovuta al fallimento del Movimento Studentesco nasca una nuova figura di «figlio», che riabbia miracolosamente le antiche caratteristiche dell'umiltà, dell'ubbidienza, della ribellione non aggressiva, dell'ansia di sapere, della grazia legata alla gioventù magari anche come peccato di rassegnazione o sensualità o spensieratezza, della forza rivoluzionaria ma non trionfalistica, ecc. ecc. Ma questo non è che uno dei mille motivi che il lettore potrà incontrare, sia pure solo accennati o frammentari, nel corso della lettura di *Trasumanar e organizzar*. Vorrei però accennarne anche un altro: cioè l'idea, serpeggiante in tutto il libro, che l'uomo – soprattutto giovane – non possa, e perciò non voglia, vivere la libertà, e dunque si inventi mille pretesti e doveri per non viverla, rimandandola eternamente al domani.

Questo è dunque un libro decisamente senza speranza. Anzi, la parola «speranza» è una parola definitivamente cancellata dal lessico e dalla testa di Pasolini (per questo dicevo in principio, che nessuno potrà mai strumentalizzare questo libro, i cui destinatari non possono essere che, come l'autore, «disgraziati e forti, fratelli dei cani»).

In un'annata che è l'annata della poesia, il sublime libro di Penna, quello, stupendo, di Bertolucci, quello, certamente bello, di Montale, quello impressionante di Bellezza (e Luzi, Ottieri, ecc.), viene naturale di chiedersi: qual è il rapporto tra quest'opera di Pasolini e la letteratura? Qual è la sua attualità? (Domande, come si vede, da vecchio critico rispettabile; domande la cui necessità nessuno metterebbe in dubbio!)

Pasolini fa qui della letteratura più che altrove. In una poesia dice di voler adottare, a fini pratici, dei moduli letterari correnti; in un'altra dice di mettere apposta nelle poesie un po' di oscurità, e viceversa. Insomma, tutto il libro è pervaso ossessivamente dall'idea metalinguistica di sé. Ma proprio nel momento in cui Pasolini si fa più volontariamente letterario, ecco che egli può concedersi uno «sprezzo» per la letteratura mai avuto finora. È a ciò che si deve la rigenerazione lessicale, che è pressoché totale rispetto ai volumi precedenti; e così la rigenerazione metrica e sintattica. Ma la continuità è dovuta al persistere dell'*oxymoron*, cioè al definire le cose per opposizione. Ciò è importante, perché deducendo, sia pur schematicamente, la vita dallo stile, si può affermare che Pasolini vive storicamente per accumulazione, e che il suo conoscere, non dialettico, è dovuto all'eterna coesistenza degli opposti. E ciò vale appunto anche per l'idea metalinguistica di *Trasumanar e organizzar*: accettazione totale della letteratura – rifiuto totale della letteratura.

In ciò consiste l'attualità del libro (se proprio la si vuole, dato che la storia poi schiaccia le prospettive, e addio attualità): esso, a causa della sua natura «oppositiva» e quindi senza speranza, sussiste unicamente in una esplosione (più o meno generosa, più o meno felice) di vitalità. Completamente nudo, spigoloso, con commozioni o squisitezze sempre troppo esplicite, questo libro non assomiglia a nessun altro (mentre, in qualche modo,

i libri che ho più sopra elencati si assomigliano tutti fra loro).

Ma, al di fuori dell'attualità che questo libro rappresenta come oggetto – e al di fuori anche dell'attualità che esso non teme di affrontare e di rischiare – che cosa se ne può dire, infine, tra lettori non abbiettamente legati da complicità di «tempi» storici?

Trasumanar e organizzar vive in uno strato della realtà dove la realtà sta per perdersi e dissolversi, ma non si è ancora persa e dissolta: tutte le sue esigenze, i suoi pretesti, le sue passioni, sono lì, fisicamente presenti: ancora un passo, e, come un cadavere in decomposizione, diverrebbero irriconoscibili. Forse nel libro ci sarà qualche falsità, qualche insincerità, qualche goffaggine (anzi, più che qualche): tuttavia esso non è mai irreale, e cioè, culturalmente, arbitrario. Parlando genericamente (e dando fiducia al lettore) si potrebbe quindi dire che Pasolini ama la realtà: ma, parlando sempre genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama – di un amore altrettanto completo e profondo – la verità: perché forse, come egli dice, «l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero». Potremmo allora concludere affermando che questo rifiuto a conoscere, a cercare, a volere la verità, una qualsiasi verità (non relativa, ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e donchisciottesamente si batte), questo terrore edipico di venire a sapere, di ammettere, è ciò che determina la strana e infelice fortuna di questo libro, e probabilmente di tutta l'opera di Pasolini?

Viaggio d'inverno

«Basta, basta, se non per carità, almeno per pudore!»¹
Ma perché dovrei tacerlo? Tre o quattro volte ho pianto leggendo *Viaggio d'inverno* di Attilio Bertolucci.

Perché ho pianto, mi domando adesso, dopo qualche giorno: ho cercato di individuare e riconoscere i passi dove ciò è accaduto, ma non ci sono riuscito: si poteva trattare del resto di qualsiasi pagina del libro. Ho cercato di concentrarmi e ricordare: mi sono venuti alla memoria ore e momenti di una vita vissuta in Italia, qua e là lungo la catena dell'Appennino, o di mattina, o di primo pomeriggio, o di sera; in qualsiasi stagione, indifferentemente. Non si trattava in alcun caso di situazioni «commoventi»; e non si trattava delle persone care di cui l'autore parla, o almeno non di esse in modo particolare. Forse si trattava di lui, dell'autore, in quanto persona: ma sarebbe strano, perché egli ha fatto di tutto per non esporsi alla pietà, sia pure alla pietà che non ferisce, di un piccolo, breve e ridicolo pianto consumato in solitudine.

Attilio Bertolucci non intende mai in nessun modo eludere la sua ossessione. Tuttavia ha compiuto una volta per tutte un atto inaugurale di attenuazione, di correzione lieta, di «maniera». Così egli può obbedire alla sua ossessione e scrivere sempre gli stessi versi, che tanto gli piacciono e lo consolano. Nel tempo stesso, egli può velare quell'ossessione e, proprio scherzando con quel ve-

«Nuovi Argomenti», n.s., 22, aprile-giugno 1971

¹ Shakespeare, *Riccardo III*.

lo, può scrivere versi sempre ineffabilmente nuovi rispetto a se stessi.

L'ossessione è l'ossessione di perdere, appunto, una volta per sempre, la capacità di velare l'ossessione, e cioè di godersi in pace la vita. La finzione cattolica (che è un'assurdità totale in questo libro) non riesce a mascherare la «filosofia del nulla» che lo determina, e la conseguente follia, chiamiamola edonistica, del *godere* la vita. È molto semplice: Bertolucci non crede in nulla per poter essere felice di tutto; di un tutto, però, diviso nei suoi fenomeni e nelle sue apparizioni – e più son particolari, parziali, circoscritti, labili, irrisori, cose di ogni giorno, meglio è. Il pazzo epicureo non intende godersi il cosmo, bensì una sedia a sdraio o l'ombra dei castagni. Ma questo povero epicureo che sorride – lì sulla sedia a sdraio o sotto l'ombra dei castagni – mente pietosamente: l'altra faccia dell'epicureismo è la coscienza disfatta di una perdita che è ancor peggio della morte, perché la precede, come se dopo il sottoterra ci fosse un altro sottoterra.

Dunque: il cattolicesimo è scelto per un'opzione che fa parte del sistema di opzioni «inaugurali» atte a mitigare e correggere l'ossessione; bisogna essere e dirsi cristiani e credenti, perché se no è peggio. Inoltre il cristianesimo è da secoli, nel mondo contadino e nella borghesia agricola, un aspetto del potere. Bisogna tenersele buono. La scelta per il potere (la conservazione, naturalmente illuminata) rientra ancor più, rientra per definizione, nel sistema delle opzioni inaugurali – fatte forse sul corpo della madre, nella circostanza funebre dei primi anni di vita, di cui Bertolucci non ha mai parlato, ma di cui ha descritto tutte le possibili ore o stagioni.

Tutte queste scelte – la Chiesa, le istituzioni, la vecchia borghesia, la grande cultura dell'Ottocento (e infine anche la tecnologia: uno dei punti più strazianti del libro è quello che descrive con gioia certi modernissimi trattori dipinti prepotentemente di giallo) – sono certo

sincere, perché fatte in povertà di spirito, e anche per una invincibile pietà verso se stesso – pietà corruttrice, che però non si può non perdonare – eppure, proprio perché «scelte», sono anche inevitabilmente insincere: se Attilio Bertolucci fosse del tutto sincero allora dovrebbe ammettere il suo terrore di fronte alla Chiesa, il suo terrore di fronte alla società borghese, il suo terrore di fronte ai suoi classici... Tale terrore non è risolto da nessuna di queste cose, nella vita. Lo è in poesia. In questi versi in cui il poeta scherza coi veli in cui egli, manovrando abilmente, pazientemente, è riuscito ad avvolgere realtà e coscienza senza renderle del tutto invisibili.

Nel sistema delle scelte eufemistiche, iniziali, c'è anche la volontà di non dispiacere mai, in alcun modo, al lettore; anzi, di cattivarselo, cercando delle complicità là dove egli può trovarne, senza tradire la sua onestà e la sua integrità: mai vilmente, mai cedendo qualcosa. Sembra impossibile, ma questa complicità è realizzabile: quei mostri di volgarità che possono essere i lettori, anche i lettori di poesia, riescono a offrire la possibilità di essere avvicinati.

L'esorcismo è dunque interno (la morte più la morte della morte) ed esterno (una società perdonata).

Dunque tutto potrebbe filare a meraviglia: se l'ispirazione in Bertolucci altro non è che terrore, questo terrore è velato di fronte ai propri occhi e davanti agli occhi altrui; stabilito tutto un inespugnabile sistema di sicurezza, non resta che il «fare», che, se da una parte è, per lieta elezione, artigiano, non può non essere ogni volta affidato al miracolo, e quindi a una tensione così disperata che da essa sembra dipendere l'esistenza stessa, anche nel suo senso pratico.

Attilio Bertolucci non fa una poesia che non sia tutta letterariamente lavorata da cima a fondo, in tutte le sue superfici possibili, ma nel tempo stesso che non sia assolutamente rischiosa in quanto unica, ogni volta unica.

Soltanto Dylan Thomas scriveva poesia così – Attilio Bertolucci è il Dylan Thomas italiano – dunque io ho pianto sulle sue pagine.

Ma Attilio ha fatto di tutto perché non si piangesse, di lui, e di ciò su cui lui piange, e l'ha fatto perfettamente, ogni sua poesia è un sorriso, egli si è premunito con suprema abilità poetica e con tutto un sistema ideologico non detto: e dunque? Tutta la pianificazione iniziale – avvenuta, come io credo, forse, su quel corpo materno senza vita, in quel giorno lontano di lutto – a Parma? o dove? – di cui, in ogni libro del figlio, si tace – piano piano nel corso del *Viaggio*, perde la sua energia, la sua potenzialità di protezione – i puntelli cedono.

Il rapporto diretto, di terrore, di Attilio Bertolucci è col tempo e col suo passare: i suoi esorcismi riguardano soprattutto i mutamenti di ore e di stagioni: egli deve far finta ogni volta che il terrorizzante mutamento sia consolatorio e che non prepari nient'altro che nuovi piaceri: non sono più le tre di pomeriggio col loro sole e il loro vuoto? Ebbene, verranno le sei, con le loro dolci, domestiche ombre – e così via.

Ed è proprio il tempo che, trasformandosi nel tempo di un libro di poesie, in una successività di versi, prende la sua vendetta.

È nel tempo di questo libro, cioè nel succedersi di questi versi, che tutte le manovre iniziali piano piano si vanificano, perdono senso, si disperdono: ed ecco Bertolucci solo coi suoi veli immobili. Ed è qui che non si riescono a trattenere le lacrime: sulla sua pietà per se stesso rimasta inerte e nuda. Ciò può accadere alla quarta poesia o alla quattordicesima, o alla quarantesima: è necessario che si accumuli del tempo poetico, esorcizzato, colorato, visto come un bambino che guarda sorridendo il boia per ingraziarselo. L'accumulazione di materia finisce col vanificare l'illusione, e, in un punto qualsiasi, uguale a uno precedente, ugualmente bello, si

realizza quell'atto conoscitivo della realtà vissuta – molto antecedente al suo senso storico, o molto posteriore alla inevitabile fine di tale senso – che consiste nel condividere un dolore che ci è estraneo.

Miscellanea

PASCOLI

Sanguineti ha curato un'edizione dei *Poemetti* del Pascoli con troppa disinvoltura «magmatica» nell'annotarlo, e con troppo ostentata sufficienza nei riguardi del povero autore che tutti odiamo e amiamo. Anche stavolta il testo del Pascoli riesce a violentare il lettore. Un decennio di esperienze letterarie ben poco «italianiste» pareva aver relegato i *Poemetti* in un cassetto dimenticato (e fonte di senso di colpa per chi fosse talvolta andato a rovistarlo). Invece, sia pure come fenomeno slegato da ogni sistemazione storica ecc. – fatto di cronaca riesumato, e ormai visto una volta per sempre sotto la luce proiettata su esso dal libro di Mariù – ciò che ha scritto Pascoli resta indefinibile, indigeribile, inintegrabile, inclassificabile e incomprendibile. Ci siamo abituati disinvoltamente e crudelmente a dire che un poeta scrive cose belle o cose brutte – oppure a interessarci, sospendendo ogni giudizio sulla sua ventura o pasticciaccio stilistico. È a questa seconda possibilità che ci si aggrappa a proposito del Pascoli. Quanto alla drastica discriminazione della prima, ci si è sempre rinunciato. Ed è ciò che ora si manifesta e esplode, in questo particolare momento, in cui escono inopinatamente i *Poemetti*. Sono belli? Sono brutti? Ci sono tra essi alcuni passi o alcuni versi belli? Sono... poesia? Ma, in nessun caso, nessuno di noi potrà o oserà dire: «Questo poemetto o questo verso del Pascoli è bello: es-

so è *poesia*», decretando con questo la salvezza eterna del Pascoli (e la castrazione momentanea di tutti i suoi possibili concorrenti). Oppure se qualcuno di noi, spinto dai fatti, si decidesse a dire: «Sì, il *Torello* per es. è bello, è indubbiamente bello ecc.» *non oserebbe però probabilmente identificare questa bellezza con la poesia*. L'enigma del Pascoli consiste proprio in questo – aberrante *test* per tutto il crocianesimo prima e per tutto l'irrazionalismo dei giudizi poetici non crociani poi: nel discriminare la bellezza dalla poesia e viceversa. Ed è il pasticcio e l'aberrazione totale. Distinto il bello dal brutto non si è distinto il poetico dall'impoetico: la «Cosa» ci sta davanti, umilmente spiegando se stessa col suo alessandrinismo artigiano, la sua superba abilità solo frammentaria, il suo piccolo, completo ma pazzesco mondo sentimentale ecc., e tuttavia presentandosi quasi oscenamente sotto l'esclusivo aspetto di un Enigma.

SHAKESPEARE

Ha forse ragione Pound di dire che i drammi storici di Shakespeare sono i suoi più belli. La trilogia dell'*Enrico VI* è sublime. L'infrazione aristotelica permette di sceneggiare lunghi brani di storia come in un film, saltando luoghi e tempi, e tuttavia obbliga sempre a recuperare la finzione descritta da Aristotile attraverso la necessità delle sintesi: Enrico VI da bambino diventa adulto in una totale mancanza di rispetto per il tempo. La visione storica è determinata da questa tecnica (oppure viceversa). La velocità del tempo della finzione mette in discussione la realtà del tempo reale. E il lealismo monarchico è trasceso ironicamente dalla rapidità con cui si acquista o si perde un trono o dalla mancanza di realtà psicologica nel desiderio di acquistarlo o nel dolore di perderlo. La monarchia per Shakespeare è così forse l'equivalente

della cavalleria per Cervantes. L'ironia borghese non distrugge l'amore per l'istituzione non borghese tagliata e saccheggiata dal tempo che è il primo elemento di quell'ironia. I personaggi fanno appena in tempo a manifestare tutta la pienezza della loro presenza nel mondo, parlando, *fuori dal tempo*, in sproporzionati monologhi e magmatiche ricordanze: poi riprecipitano dentro il tempo che toglie loro la presenza sempre troppo precocemente, vanificante nella linea verticale ciò che era così vero, totale, immenso e immobile nella linea orizzontale.

La spia del completo distacco di Shakespeare dalla storia come storia della monarchia è nel personaggio del «bandito sociale» Cade, e proprio nell'intuizione poetica del personaggio, che va prodigiosamente oltre ogni possibilità di esser concepito secondo la logica del tempo. Ecco alcune affermazioni ideologiche di Cade:

«Tutti i beni del regno dovranno essere messi in comunità; il mio palafreno potrà pascolare in Cheapside...»

«Grazie buona gente. Quando sarò re, abolizione della moneta; tutti mangeranno e berranno a conto mio; tutti vestiti colla stessa livrea, ché tutti dovranno essere come fratelli...»

«E voi seguite me, tutti quelli che amano il popolo. Ora mostratevi uomini: per la libertà. Non lasceremo vivo né un nobiluomo né un gentiluomo: non risparmiate che quelli dagli scarponi coi chiodi; quelli sono morigerati galantuomini, e starebbero tutti dalla nostra parte, se ne avessero il coraggio...»

«E noi siamo tanto più in ordine quanto più siamo in disordine...»

«E se vogliamo prosperare sul serio, apriamo le prigioni e liberiamo i carcerati...» «Bravi! Così si fa. E ora una compagnia vada a buttar giù la Savoy; un'altra alle scuole di diritto e di avvocatura: buttate giù tutto!»

«Bruciate tutti gli archivi delle leggi nazionali.»

«E da oggi in là tutti i beni in comune.»

«Hai nominato giudici di pace perché chiamassero in giudizio i poveri e li interrogassero su roba che non sono in grado di capire e rispondere, e dopo li facessero mettere in prigione; e siccome non sapevano leggere, li facessero impiccare: quando invece proprio per questa ragione sarebbero stati più che mai degni di vivere...»

«Deve morire non foss'altro perché sa parlare così bene in difesa della sua vita...»

Naturalmente Shakespeare accetta anche alcuni luoghi comuni con cui la società dei potenti giudicava personaggi come Cade: ma lo stile comico obbligatorio fa un tutto unico degli estremismi ideologici e del ridicolo di Cade, cantore della Presa della Bastiglia e di molte altre cose che verranno dopo. C'è una tale anticipazione nella visione borghese della storia in Shakespeare, che la sua ironia non solo anticipa descrizioni sociologiche che solo recentemente hanno potuto essere fatte scientificamente, ma addirittura il loro possibile apporto a una rivoluzione, nel caso di Cade reazionaria, ma che comunque è già lotta di classe... (Tutto questo è detto in vista di un possibile film tratto dalla trilogia dell'*Enrico VI*, che, dal canto suo, è prefiguratore del potere che contesta se stesso, oltre che del pacifismo democratico.)

OMERO

Nei primi 117 versi dell'*Odissea* abbiamo: l'invocazione alla Musa (che riassume in poche parole le vicende del ritorno del reduce); l'anticipazione di un fatto, avvenuto in questo viaggio di ritorno, che avrebbe avuto conseguenze fatali per il reduce e i suoi compagni (la mangiata dei buoi del Sole Iperione); la presentazione, enunciativa e non rappresentata, di Ulisse solitario e triste nell'isola di Calipso, con il commento a tale duro desti-

no; la ragione effettiva di tale «duro destino», cioè il risentimento di Poseidone, introdotto discorsivamente, proprio come spiegazione; l'informazione che Poseidone, in quel momento, si trovava tra gli Etiopi; alcune rapide notizie su questi Etiopi; la ragione della visita di Poseidone agli Etiopi: un'ecatombe; la notizia di una contemporanea riunione degli altri dèi, presieduta da Giove; il pensiero di Giove che corre all'assassinio di Egisto compiuto da Oreste; il discorso diretto di Giove; le sue lamentele sulla condizione degli dèi e la loro buona volontà; alcune sue notizie su come erano andate le faccende di Egisto e Oreste, e sulla premura di Giove stesso nell'avvertire il colpevole Egisto di ciò che lo aspettava, mandandogli Ermete; il «discorso diretto» di Ermete dentro il «discorso diretto» di Giove; la finale lamentosa sulla fine di Egisto che non aveva prestato orecchio agli ammonimenti divini; l'intervento, in discorso diretto, di Atena in risposta a quello di Giove contrapponendo le sue buone ragioni per lamentarsi, ossia la segregazione di Ulisse nell'isola di Calipso; la notizia che Calipso è una delle figlie di Atlante, e la descrizione delle funzioni di Atlante; e infine la mozione di sentimenti per commuovere Giove ad aiutare Ulisse; nuovo «discorso diretto» di Giove; sue assicurazioni a proposito della propria benevolenza per Ulisse; riferimento allo sdegno di Poseidone, dovuto al fatto che Ulisse e i suoi compagni hanno accecato il Ciclope; conclusione ottimistica e decisione di far placare l'ira di Poseidone, facendo poi tornare Ulisse a casa sua; nuovo «discorso diretto» di Atena; cerimonioso e involuto consiglio a Giove di mandar subito Ermete a Ogigia a portar ordini; sua propria decisione di andare invece a Itaca per preparare l'ambiente; programma di mandare Telemaco in cerca del padre; fine del discorso di Atena e sua vestizione in abiti da viaggio, calzari alati, asta magica ecc.; sua apparizione in veste di Mente, capo dei

Tafi, a Itaca; descrizione dei Proci che si danno ai bagordi, con dettagli realistici; Telemaco che, tra i Proci, per primo si accorge della sua presenza.

Ognuno di questi piccoli tasselli giustapposti e congiunti tra loro attraverso deboli congiunzioni logico-retoriche, contiene insieme la notizia e il suo contorno di connotazioni stereotipe, che nella maggior parte dei casi divengono dei veri e propri piccoli *excursus*, in cui la stereotipia non più, benché esteriormente, funzionale, viene ad essere: a) un elemento automaticamente ritardante, b) un elemento ridondante.

La ridondanza stereotipa è la caratteristica di questi primi 117 versi dell'*Odissea*, e di infiniti altri passi analoghi.

Giovanna Bemporad, nel tradurre l'*Odissea*, non sembra essersi accorta di questo, e affronta il testo omerico come se fosse naturale ch'esso sia quello che è. La traduttrice non pare meravigliarsi che nel più bello di una spiegazione drammatica quale il riferimento all'ira di Poseidone, ci possa essere un *excursus* di tre versi che descrivono l'ubicazione della nazione etiopica; oppure nel più bello della descrizione delle dolorose condizioni di Ulisse, ci si ritardi a informare dell'incarico cosmico di Atlante. La tradizione classicistica ha assunto a elemento di stile sublime la stereotipia, e, ancor più, la ridondanza. La Bemporad non si distingue da tale tradizione classicistica. La sua novità consiste nell'aggiornamento dell'area classicistica, fino a estenderla ai territori del simbolismo: e quindi a una tendenziale polisemia del lessico e a una tendenziale dilatazione semantica. Come in concreto questo avvenga, lo descrivono analiticamente sia l'Albini nella prefazione al libro, sia Maurizio Perugi («Paragone», n. 254), i quali centrano le loro osservazioni soprattutto nell'uso abilmente e sotteraneamente *eslege* che la Bemporad fa dell'endecasillabo, torbidamente esitante *entre le sens et le son*. Ma nel frattempo è stato distrutto altro

che l'endecasillabo: e queste misteriose infrazioni, queste anomalie fatte di nulla, hanno certamente perduto, almeno, la loro attualità. Se questò importasse. Se la Bemporad, che ha cominciato questo lavoro venti anni fa, non avesse diritto di adempiersi per ciò che essa è stata ed è. Non è questo suo anacronistico lavoro segreto dentro e contro il classicismo, che le rimprovererei. Le rimprovererei, se mai, di non aver voluto capire, nel corso della sua traduzione, che oggettivamente il testo dell'*Odissea* è un *pastiche*; che esso procede attraverso chissà quante probabili interpolazioni (che dunque non chiedono necessariamente rispetto), e quanto meno attraverso chissà che meccanismi di coordinazioni mentali, che creano continuamente inceppi meccanici, e che solo o in un linguaggio di poesia popolare incolta, o in un superlinguaggio macaronico e magmatico potevano essere forse risolti in una lingua moderna.

[Che cosa è un maestro?]

Che cosa è un maestro?

Intanto si capisce soltanto *dopo* chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta.

Nel momento in cui un maestro è effettivamente e esistenzialmente maestro, cioè prima di essere interpretato e ricordato come tale, non è dunque maestro; nel senso reale di questa parola.

Egli viene vissuto: e la conoscenza del suo valore è esistenziale.

Longhi era semplicemente uno dei miei professori all'università: ma l'aula dove insegnava era un posto diverso da tutti gli altri, fuori dall'entropia scolastica. Esso è escluso e isolato. Al centro di questo ambiente *diverso* (per ragioni funzionali: la possibilità di proiettare diapositive ecc.) c'era un uomo che era in realtà veramente un uomo. Voglio dire che l'umanità dei professori suoi colleghi più modesti veniva fuori, grattando in loro la spessa crosta professorale, come fraternità grezza e grossolana, povera umanità diuturna e piccolo-borghese, debole carne (magari fascista). No: Longhi era prima uomo che professore (cioè maestro) proprio perché non c'era niente di professorale da grattare in lui per ritrovarlo: era subito ciò che era, cioè un uomo superiore: era uomo cioè in quanto superuomo, in quanto idolo, in quan-

to personaggio da Commedia. Per un ragazzo avere a che fare con un uomo simile era la scoperta della cultura come qualcosa di diverso dalla cultura scolastica. Un professore è un uomo alienato dalla sua professione, un'autorità che nei casi migliori getta la prima maschera autoritaria per scoprire un'altra maschera, quella del modesto *travet*. La cultura invece mette sulla faccia di un uomo una maschera che vi si incarna e non si può più strappare: maschera misteriosa, com'è appunto misteriosa l'umanità quando si esprime, e non se ne resta ottusa e meschina e vile nel comportamento, nel codice, nella convenzione, nella società. Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo lessico era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione. Egli cominciava a balbettare dietro al maestro. La cultura che il maestro rivelava e simboleggiava si poneva come alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta.

[La poesia di Albino Pierro]

Leggendo questo libro di Pierro si ha come l'impressione di essere giocati, bloccati in uno stato di impotenza. Il poeta infatti si riferisce a una scala di valori che, in realtà, non ci è del tutto sconosciuta: è quella del mondo contadino, che anche noi abbiamo conosciuto (non parlo dei giovani). I particolarismi si comprendono fra loro per analogia ben sapendo comunque di restare degli enigmi gli uni per gli altri: Ontologie terrigene e autotone, il cui Spirito è una grazia solo per i rispettivi abitanti. Ciò che unisce queste Ontologie particolaristiche è la loro opposizione al Centro, comune antitesi (non dialettica) su cui commisurarsi e autoconoscersi per negazione.

C'è corrispondenza d'amorosi sensi, mettiamo, tra molisani e abruzzesi, tra pugliesi e lucani: ma guai a colui che si dimentichi per un solo istante che ciò che li divide è assoluto.

Pierro vive in uno di questi particolarismi, ne è partecipe dello spirito, e lo glorifica (per prima cosa adottandone la lingua: il dialetto). Pubblica poi il suo libro in Italia, che è quella del 1971: e rende dunque di comune dominio il suo riferirsi a una scala di valori che non è quella italiana, piccolo-borghese e neoindustrializzata: ma che è quella della sua Regione, contadina. Ma è contadina, la sua Regione? Il sentimento della stagione, delle ore, delle cose, delle persone, del mondo, è davvero

quello contadino? Come può esserci una Regione contadina in un mondo che non lo è storicamente più?

«Falsetti» come quello usato dal Pierro, per tradurre ad alto livello letterario, il lamento religioso del contadino che vede passare e ritornare il tempo nella sua terra; nel suo paese in cui la storia è un'incrostazione di stili ecc., non sono nuovi. Ma fino a pochi anni fa soltanto, essi avevano ragione di essere: e il lettore del Centro ne aveva tutto il rispetto del caso. Ma oggi egli resta perplesso, tra infastidito e ipnotizzato. Pierro intona sul suo flauto magico il vecchio motivo che non può non essere psicagogico: ma noi non lo udiamo: lo guardiamo interdetti davanti alla sua certezza che nulla sia passato. In realtà la scala di valori cui egli si riferisce appartiene ormai solo, oggettivamente, alla generazione dei vecchi: i giovani della sua Regione, del suo Paesello cominciano ad adottare la scala di valori nuovi: emigrano, guardano la televisione, si vestono alla moda ecc. Pierro lo ignora. Le Ontologie particolaristiche sono dissaccate o corrotte: ma egli *non lo vuole sapere*: continua a suonare il suo flauto in prosa, come se nulla fosse successo. Il suo falsetto è un falsetto per così dire raddoppiato: dalla finzione di vedere la vita (da letterato) come la si vede nello spirito del suo paese, più la finzione che questo paese sia quello di prima, e che il mondo contadino anche in esso non sia in irrimediabile declino. Leggiamo i versi di Pierro come cose che per definizione dovrebbero essere fresche anche nel culto della vecchiaia (è il vecchio che conta in un mondo contadino, è lui il depositario del sapere di cui sarà un giorno depositario il suo giovane figlio, perché niente cambierà): eppure malgrado questo giusto culto della vecchiaia il libro di Pierro è senile: e ci mette nelle mani un dono di cui, ammirati e dolenti, non sappiamo che uso fare.

[Premessa a J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*]

In una intervista su «Vie Nuove» Godard mi ha chiamato «burocrate». Si è posto, Godard, il problema linguistico della parola «burocrate»? No, ma evidentemente l'ha implicato. Tutte le peripezie di questa parola, dalla base del suo uso canonico (ministeri e affini), al luogo, analogo – ma oltre la linea di demarcazione rivoluzionaria dello stalinismo –, il suo ritorno, sotto forma metaforica, nelle autocritiche dei Partiti comunisti dopo il XX Congresso, e la graduale rarefazione di tale uso (culminato nel mondo culturale cecoslovacco, ma anche sovietico durante gli anni ottimistici, kruscioviani), il rimbalzo, poi, di tale parola in ambienti *tout court* anticomunisti di sinistra, comprendente in un solo semantema «seniore», sempre più metaforico, comunisti staliniani, comunisti anti-staliniani, e comunisti mezzi e mezzi; e infine il suo *revival*, in un luogo «misto», che comprende avanguardie e movimenti studenteschi, in cui «burocrate» è definizione denigratoria ugualmente in senso estetico e in senso politico, ecc., ecc. Godard ha colto il «significato» del «significante» *burocrate*, come un ornitologo che infilzi con l'ago un insetto al volo. Perché l'ha fatto, nei miei confronti? Perché io mi occupo di linguistica e di semiologia (male, da dilettante, come peraltro asseriscono alcuni professori universitari, autori – cronologicamente dietro mia iniziativa – di fumosi e illeggibili scritti di semiologia del cinema, forse culturalmente esatti, ma senza un'idea). Nel mo-

In J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1971

mento in cui mi occupo di linguistica e di semiologia sono, per Godard, dunque, un rompiscatole. E quindi un burocrate. Perché l'università è burocratica; perché l'accademia è burocratica; perché la specializzazione è burocratica; perché il lavoro è burocratico. E Godard, *temendo di essere mangiato da tutta questa burocrazia*, sospende ogni «distinguo» e si difende in blocco dai *rompiscatole*. In cosa consiste, insomma, l'evidente equivoco del mio dolce, umanissimo amico Godard? Consiste nel credere ingenuamente che ogni linguistica e ogni semiologia siano normative.

Ora, la norma, e la normatività, sono effettivamente antropofaghe; bisogna effettivamente preservare, nei loro confronti, la propria integrità fisica. Però – ed è questo il punto ignoto a Godard – non è affatto vero che la linguistica e la semiologia siano normative. Anzi, in realtà, in quanto scienze, non lo sono mai (lo diventano solo nelle scuole o nelle accademie). La linguistica e la semiologia non sono che strumenti di descrizione interna, e quindi di comprensione «specializzata» – cioè profonda – dell'opera. (Perché ormai solo la specializzazione, gergale, può consentire la profondità.) Ora, il cinema di Godard è un cinema specializzato proprio in questo senso: ed ha contribuito a creare il cinema come linguaggio che ha come oggetto se stesso = metalinguaggio. Solo che Godard, gergalmente, non lo sa. Ma ciò non significa niente e non esclude la realtà della cosa. Godard ha un'idea mitica del cinema: e nel momento in cui fa del «cinema sul cinema» fa del «mito sul mito», è vero. Tuttavia, *a parte obiecti*, cioè da parte mia, che lo studio, ciò non toglie che Godard, proprio col suo cinema come metalinguaggio, faccia della «semiologia vivente» sul cinema.

E adesso rovescio la situazione. Godard dà del burocrate (del creatore di «norme») a me, che invece sono un semplice (dilettante) analista, ricercatore oggettivo di

norme esistenti. Invece la realtà è che il «creatore» di norme (dunque il «burocrate») è lui. Infatti, facendo del cinema sul cinema, in ogni suo film, Godard ha istituito necessariamente una serie di strumenti stilistici, formali e... grammaticali, onde attuare questa operazione «metalinguistica» di riflessione del cinema su se stesso. E perché questo è avvenuto? Perché Godard è nel fondo della sua natura un saggista (o, per meglio dire, un moralista tipico della cultura francese): l'incontro tra il ricercatore linguistico inconsapevole (anzi, faziosamente ostile a ogni forma di consapevolezza), e il moralista di fondo, *non poteva non far sì che l'invenzione di nuove norme non fosse normativa*. Il moralista è sempre precettistico e, anche se in modo adorabile, terroristico. Le prove? Ebbene, almeno metà del cinema nuovo in tutto il mondo è godardiano, cioè obbedisce a delle regole, segue delle norme, stabilite, sia pure senza intenzione normativa, da Godard. In tutto il mondo, ripeto. Segno della sua importanza, miracolosa: ma anche della sua «autorità». Da cui egli, uomo delizioso – fraterno e non paterno – si difende anche con rabbia, ingenua.

In conclusione: tutti i film di Godard, com'è noto, sono dei *contes philosophiques*, il cui pensiero filosofico è essenzialmente linguistico. Di conseguenza il presente libro è un libro completamente metaforico: e un bravo studente universitario (non certamente allievo del professor Garroni) potrebbe tradurlo, letteralmente tradurlo, in un manuale dove si spiegano, nel loro nascere e nel loro definirsi, le condizioni mentali, prima, e poi tecniche, attraverso cui si rende normativo il cinema come metacinema.

Ecco il miglior poeta della nuova generazione.

(A me ormai poco importa che ci sia una nuova generazione; e del resto non ho mai fatto uso di una simile categoria, che mi sembra retorica e di seconda qualità. Ma Dario Bellezza ci terrà, giustamente, alla sua gioventù. Perché non riconoscergliela? Inoltre egli forse, dati i caratteri della sua poesia, non sarà alieno dal ricorrere a categorie collaudate, abitudinarie e un po' all'antica.)

Da dove viene Dario Bellezza? Da un mondo vecchio che egli, accecato dal suo dolore e dalla sua mancanza di libertà, non ha potuto o voluto o osato riconoscere come vecchio. Non ha assunto a stato d'animo il dato di fatto che esiste anche una «vecchiaia recente», che una nuova prospettiva schiaccia contro la vecchiaia vecchia e antica. Non parlo soltanto della letteratura. Infatti Dario Bellezza almeno lessicalmente ha preso ben poco dalla letteratura: ha preso dai giornali, dalle riviste letterarie dell'ultimo decennio, dai dibattiti, dal linguaggio medio, dai cascami letterari passati a un livello inferiore o al parlare comune dei privilegiati, dal dizionario piccolo-borghese professionale. Anche la durata delle sue poesie è casuale, come pezzi di articoli di giornale ritagliati da una forbice che ha il potere di isolarli e sospenderli contro il vuoto di un'infinità atroce.

Del letterato italiano vecchio (e nuovo) Dario Bellezza ha solo il culto del rigore. Rigore applicato al più misera-

bile e infamante (lui crede) dei lamenti maledetti, ma tuttavia rigore. Quasi istintivamente e diabolicamente, Dario Bellezza ha capito che, se mai avesse potuto essere compreso e amato dai vili suoi colleghi, ciò sarebbe accaduto in nome del suo rigore. Quindi si è messo a descrivere le forme e gli oggetti delle sue angosce (che ogni buon collega e semplice lettore non può che considerare abominevoli) come se fossero forme e oggetti dell'assoluto: come le bottiglie e i vasi di Morandi. Nessun compromesso, nessuna complicità, nessuna facilitazione, nessuna concessione, nessuna deroga: nemmeno il sollievo di un sottotitolo gradevole, di una nuda citazione. In panni di benpensante, rigido e quasi calvinista, antiquato come si deve, Dario Bellezza offre la sua merce atroce... Ma in cosa consiste questa atrocità, questa bruttezza che io, in una sorta di discorso libero indiretto, vivo attraverso la possibile lettura di un destinatario medio e di un critico di professione? Tale atrocità consiste in una eccessiva coscienza di avere raggiunto la libertà e di viverla. Questo «eccesso» ostentato di coscienza rivela da una parte in Bellezza l'orrore conformista per la propria presunta colpa (per cui egli è il primo piccolo-borghese che giudica se stesso), dall'altra scopre in lui una capacità di illudersi che stringe il cuore. Egli in realtà non è libero mai, in nessun momento, per nessuno. È involupato nella sua vita privata come in un vestito sporco, chiuso nel suo caso come in uno stambugio dall'aria irrespirabile. Il lettore assiste al suo annaspare (che ha la certezza della vera poesia «antica»), al suo inveire, al suo consentirsi giudizi su di sé che sembrano liberi e sono in realtà autolesionistici, perché in comune con chi non è libero essi hanno ben radicata l'idea di venire esercitati su una materia disonorevole.

Himmler un po' pretesco di se stesso, Dario Bellezza fa la spia della sua vita mal spesa, brancolando verso il futuro dove non lo attende nulla, se non la ripetizione del suo stato. Ma è questa la vera «carriera» di un poeta.

In una società razzista egli dovrà vivere *per forza* la libertà: ma non la cercherà (intuendo che la libertà non è desiderata dall'uomo, da nessun uomo).

Egli, anzi, continuerà a «cercare Padrone», ad «andare verso ubbidienza»: e ne sarà compensato attraverso il riconoscimento della sua poesia dissociata dalla sua realtà.

Lo devo ammettere: i veri lettori di questo libro sono coloro che gli possono conferire una certa oggettività attraverso un interesse professionale. Ciò, è vero, accade in Italia per tutti i libri di poesia: ma per questo, credo, in modo particolare, perché, almeno per la prima metà esso è costituito da «documenti», o privati (a testimoniare una vita) o letterari (a testimoniare una evoluzione linguistica e intellettuale).

Tuttavia, per quanto privo di illusioni, continuo sempre a credere nell'esistenza almeno ideale di un lettore ingenuo, disposto a prendere come fatti obiettivi e di consumo non ignobile, anche le cose più intime, stravaganti e personali. Così, è a questo lettore che voglio specialmente dire che non dipende da me se *Trasumanar e organizzar* può già apparire, nell'aprile del 1971, leggermente anacronistico: le involuzioni sociali sono sempre traumatiche e perciò rapide.

È vero che da quasi un anno ho cessato la collaborazione a un rotocalco perché era impubblicabile una mia osservazione riguardante uomini influenti, i quali si dichiaravano «equidistanti» dai gruppi sovversivi di destra e dai gruppi sovversivi di sinistra: e prevedevo dunque con questo che si sarebbe arrivati all'attuale situazione, in cui si è costretti a ricordare il '19 se non addirittura il '22. La dichiarazione di equidistanza dai due corni estremi è oggettivamente un appoggio al corno destro.

So bene poi che sono molto pochi i lettori che leggono interamente, dal principio alla fine, un libro di poesie: perciò indicherei, a chi avesse una scusabile fretta, le sezioni *Trasumanar e organizzar*, *Charta (sporca)*, *Poemi zoppicanti* e *Manifestar*, come le più interessanti.

So anche che ci sono dei lettori che, di un libro di poesie, ne leggono solo una: in tal caso consiglieri *La poesia della tradizione*, a p. 124.

Chi è la persona che ha scritto questo libro? Non lo so bene. Comunque essa è stata certamente guidata da una mezza dozzina di «principi» dettati da chissà che istinto.

Il primo di questi principi è stato quello di resistere contro ogni tentazione di letteratura-azione o letteratura-intervento: attraverso l'affermazione caparbia, e quasi solenne, dell'inutilità della poesia.

Il secondo principio di tale persona è stato quello di non temere l'attualità (in nome di qualcos'altro che la vanifica, e in cui peraltro essa crede).

Il terzo principio è stato quello di concedersi una certa libertà linguistica rasentante talvolta l'arbitrarietà e il gioco (cose in precedenza mai avvenute, poiché le sue mistificazioni furono sempre ingenue, passionante e zelanti).

Il quarto principio è stato quello di considerare fatale da parte sua la rassegnazione di fronte al persistere dell'«oxymoron», o della «sineciosi» (cfr. *Sineciosi della diaspora*, a p. 154).

Il quinto principio è consistito nella scoperta, quasi improvvisa, che la libertà è «intollerabile» all'uomo (specialmente giovane), che si inventa mille obblighi e doveri per non viverla.

Il sesto principio (molto meno importante) è consistito nel non voler fare di tutti i principi sopradetti, e di una forma di fedeltà a se stessa, necessaria ad adempiersi, un contributo alla restaurazione.

Su tutto è sempre prevalsa l'idea, disperata ma rassegnata, che la propria vita si fosse rimpicciolita: ma che comunque fosse aumentato il piacere di vivere, in ragione della materiale diminuzione del futuro.

Breve studio sulla pittura di Lorenzo Tornabuoni

La pittura di Tornabuoni è un «elaborato tecnico»: si basa cioè su alcuni elementi ben precisi e parlabili, come se si trattasse di un lavoro su commissione, eseguito secondo norme che ne garantiscono una oggettività di «forma» non creata: non una *inventio*, ma un professionale *inventum*. Ecco alcuni di questi elementi (non tutti della stessa natura, né sullo stesso piano):

L'accademicità, ossia l'esecuzione che ricorda gli studi fatti a scuola, e non solo come evocazione e quindi come elemento puramente formale o citazione colta, ma proprio come garanzia di riuscita oggettiva.

La monumentalità, che è la dilatazione dello stile accademico (ironizzato e non ironizzato) e quindi in un certo senso la sua prima distruzione o vanificazione: poiché è ben noto che l'«ingrandimento» non può non essere causa di distorsioni semantiche.

La frammentarietà, anch'essa strettamente connessa con lo stile accademico e investita della doppia funzione di confermarlo e di smentirlo: infatti le opere classiche – modelli del neoclassicismo come costante metastorica dell'Accademia – sono giunte quasi sempre a noi allo stato di «frammenti»: il modello di ogni perfezione classica è un resto incompleto.

La sospensione del senso, che è tipica di un'arte non-classica (il cui senso è sempre compiuto in una «integrazione figurale», che è sintesi di un intero universo cultu-

Presentazione per la mostra di Tornabuoni alla galleria Forni, Bologna, 22 aprile-5 maggio 1972

rale). La *sospensione del senso* in Tornabuoni coincide in parte con l'esecuzione frammentaria, e i pezzi mancanti garantiscono fisicamente l'impossibilità del senso compiuto.

La *stabilizzazione di luoghi privilegiati*, che, nella fattispecie, sono quasi sempre la testa, con parte del busto, il sesso e i piedi – come resti appunto di un monumento classico in gran parte perduto.

La *combinazione di tecniche* (altro espediente per concretizzare, stavolta come pluralità, la frammentarietà del senso), per cui i *luoghi privilegiati* sono in parte dipinti a olio, in parte disegnati a matita ecc.: alla combinazione di queste tecniche materiali si aggiunge anche una combinazione di tecniche esecutive: per esempio l'esecuzione «goffa» (come di scolaro ancora non del tutto dirozzato) e l'esecuzione «squisita»: così che le pennellate dei pezzi ad olio, qua sono come un po' sporche e graveolenti, là hanno la spumeggiante severa sensualità dei Grandi.

L'*elusione dello spazio*, che è la conseguenza di tutti i processi che abbiamo descritto fin qui, perché i *luoghi privilegiati intesi come visionari frammenti classici, differenziati da tecniche diverse, e salvati da un finto tempo di erosione*, devono pure trovare uno spazio (se non altro quello del restauratore!) dove collocarsi: tale spazio in Tornabuoni è appunto eluso: e diviene puramente mentale, o, meglio, nella fattispecie, puramente pittorico. Esso ambisce quindi, da una parte, a un'estrema purezza, dall'altra, fatalmente si presta, a una impurezza da *atelier*, culturale. Infatti certi spazi pittorici in cui affiorano i frammenti sopradescritti, in qualche punto sono dipinti e basta – una pasta di giallo o ocra su un fondo quadrettato come per gli ingrandimenti accademici ecc.; altre volte invece lo spazio – sempre sovrabbondante a causa della «dilatazione semantica» – ha bisogno di una invenzione, di una trovata, dove l'ispirazione puramente

pittorica mancante venga surrogata dall'abilità o dalla coscienza artigiana e culturale: e allora si hanno i *collages* e i *blasoni* dei fondi formalisti, cubisti ecc.

Per mediare tutti questi elementi culturali – di cui abbiamo fatto un elenco incompleto e naturalmente impreciso – Tornabuoni è ricorso (forse istintivamente) a una ispirazione culturale specifica, che fosse in grado di rilanciare il suo mondo «interno» – circoscritto e ossesso – negli spazi luminosi e sani dell'«esterno».

Con guizzo demoniaco, Tornabuoni ha scelto, a questo scopo, il formalismo russo, ma nel momento in cui esso si comincia ad evolvere in realismo socialista (pensando forse per di più, con provocante culto della salute, alle *affiches* piuttosto che ai quadri. Facendo leva su questa scelta, che pur essendo indubbiamente sincera è anche artificiale, Tornabuoni riesce a liberarsi di tutto un mondo privato e intimo, del grumo meschino di malattia dello «schizoma», come direbbe Zanzotto.

Ciò che è piccolo come rispecchiamento proporzionale del piccolo – per esempio il disegno su un foglio di carta, da computista, da ragioniere o da progettista – contiene già un'oscura ansia di dilatazione: ma tale ansia non avrebbe trovato uno sbocco culturale, se Tornabuoni non si fosse appunto inventato dal nulla – con un atto però strettamente culturale, *proprio perché arbitrario* – il modello del formalismo russo nell'atto di sfociare nel realismo socialista (la stessa continuità che lega, con logica scandalosa, Lenin a Stalin).

È nell'ingrandimento di proporzioni che ne consegue – la *dilatazione semantica* di cui abbiamo ripetutamente detto – che Tornabuoni raggiunge la pittura, altrimenti, forse, per lui irraggiungibile, almeno come tecnica. A frammenti, almeno, egli può diventare «pittore puro» come non si sarebbe mai sognato di essere, prima del suo *pastiche* culturale (qualche incertezza o imperfezione di pittura in quanto tale può essere rintracciata pro-

prio nei punti dove lo spazio non vale come fondo ma come vuoto). Certo, osservando gli «eroi» della pittura e dell'affascinante grafica colorata di Tornabuoni, è facile diagnosticare in lui il culto abnorme e ossesso della «salute»: ma questo resterebbe un elemento puramente psicologico e quindi restrittivo, e forse anche meschino, se si limitasse al contenuto, cioè all'anagrafe, alla teofania fisico-sociale di questi eroi: ma non è così: il culto della salute è soprattutto culto della salute della forma.

Così nel punto cruciale in cui il «piccolo male» si proietta, ingigantendosi, in una tela monumentale, luogo di un «grande bene formale» – e si passa da una cultura neodecadente «*res communis omnium*», attraverso la fissazione mitica del «formalismo-realismo» russo, a una cultura neoaccademica, come frammentaria bandiera della Salute e della Oggettività – ecco che in questo punto l'analisi scopre una serie di contraddizioni multiple, asimmetriche, definite ambigualmente e difficilmente effabili.

Per esempio, gli operai rivoluzionari delle ideali *affiches* del film di un regista russo degli anni Venti – operai rappresentati nell'atto di usare con gesto poderoso benché stilizzato un tornio o di brandire un'arma contro la polizia zarista – nella pittura di Tornabuoni sono dei canottieri, degli atleti «azzurri» che si allenano per difendere i colori della bandiera italiana. Dagli Eroi della Rivoluzione, Tornabuoni prende con la massima innocenza il modello per rappresentare i più rappresentativi tra gli Eroi dell'Integrazione.

È vero che Tornabuoni coglie gli Eroi della Rivoluzione nel momento ideale in cui stanno per uscire dall'*affiche* di un film formalista degli anni Venti per entrare nell'*affiche*, molto meno severa, di un film realista dell'epoca staliniana: e quindi sono già Eroi della Revisione e, come tali, possono essere presi abbastanza lecitamente a modello degli Eroi dell'Integrazione patriotti-

ca italiana: tuttavia non c'è chi non veda come questo sia un vero e proprio groviglio passionale di riferimenti e allusioni, in cui, in pratica, viene eluso e screditato tutto.

Nei disegni (se così si possono chiamare) molti degli elementi che abbiamo analizzato nella pittura di Tornabuoni, mancano.

Mancano la *monumentalità* (materiale), la *frammentarietà*, la *sospensione del senso*, la *stabilizzazione di luoghi privilegiati*, l'*elusione dello spazio*; ne rimangono quindi soltanto due: l'*accademicità* e la *combinazione di tecniche*. Le altre sono scomparse: alcune, perché, come la *frammentarietà* e la *sospensione del senso*, sono ormai talmente radicate nella tradizione recente del disegno e del bozzetto, da risultare irrilevanti; le altre perché non sono necessarie.

È un fatto che in una prospettiva culturale, i disegni di Tornabuoni sono un fenomeno diverso che i suoi quadri.

La spia di questo sta nel fatto che Tornabuoni non ha bisogno, nei disegni, di ricorrere al pretesto arbitrario – cioè alla decisione culturale – del *pastiche* formalismo-realismo sovietico. (E infatti i disegni di Tornabuoni non sono eseguiti mai con le tecniche «asciutte» – aniline, inchiostri molto prosciugati – tipiche della grafica sovietica degli anni Venti.) Lo «schizoma», nei disegni di Tornabuoni, si presenta per quello che è: non è rilanciato in una dimensione diversa, che lo trasformi in altro, attraverso il mito dell'Oggettività e della Salute formale.

L'arbitrarietà dell'atto culturale principe di Tornabuoni si presenta nei disegni in quanto tale, cioè come pura arbitrarietà: che si manifesta attraverso la tecnica, e cioè attraverso una cultura irrelata perché divenuta «naturale» attraverso la sua lunga codificazione.

Così quell'elemento dell'operare di Tornabuoni che abbiamo denominato *combinazione di tecniche*, si limita a combinare semplicemente *accademicità* e *arbitrarietà*.

Tale combinazione avviene macroscopicamente e microscopicamente.

Macroscopicamente: la completa leggibilità di un ritratto o di una testa – eseguita apparentemente secondo i canoni più tradizionali – *si combina* con un fondo, stesso sull'altro lato del foglio trasparente, che è una spessa e quasi rudimentale cortina di pastello, dai caratteri indecifrabili e magmatici. E ancora: un disegno completo in se stesso, finito anche se «sospeso», che *si combina* con una materia d'altra natura, per esempio alcune perline incollatevi sopra (pare riproducendo la geometria di alcune costellazioni).

Microscopicamente: il tratteggio – tipico elemento accademico – osservato con occhio esercitato, o con una lente – rivela che non solo le sue ombreggiature ambiscono a innaturali trasformazioni geometriche in piccole e folli masse architettoniche, ma che dentro il groviglio stesso del tratteggio, il segno è tutto un ghirigoro capriccioso, tra ineffabilmente impacciato e ineffabilmente squisito.

Il ritratto «somigliante», e, naturalmente, eletto (se non celebrativo), viene così divorato da quell'elemento autodistruttivo che è la contaminazione: perché la combinazione di accademico e di arbitrario non può in definitiva portare che alla prevalenza dell'arbitrario, ossia ad un *raptus*, che assicura contemporaneamente a Tornabuoni una precisa e rara definizione di pittore colto.

Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana

Una dozzina d'anni fa si è avuto nell'Italia letteraria il movimento della neoavanguardia. Era un movimento che reagiva all'«impegno» che era stato di moda durante il decennio precedente: vi reagiva in nome di un nuovo tipo di vita e di rapporto con la società. La miseria non c'era più, ma c'era il benessere; il padrone non c'era più, ma c'era il tecnico, eccetera, eccetera. L'integrazione era fatale, e quindi tanto valeva attuarla con cinismo ed eleganza. La neoavanguardia accettava i valori nuovi, non ancora definiti, del neocapitalismo: ed era a servizio del neocapitalismo che distruggeva – in campo linguistico e letterario – i valori classici del capitalismo classico.

La grande rivoluzione «interna» del capitalismo, iniziata nei primi anni Sessanta – in cui la civiltà borghese si rinnovava, progettando una specie di palingenesi – aveva trovato i suoi servi – al solito sciocchi e teppisti – nei letterati della neoavanguardia. La prima preoccupazione di questi letterati fu quella di destituire di ogni valore – fino al completo discredito – i letterati della generazione precedente, ancora legati sia alla tradizione classica che alla tradizione recente, e che adempivano ancora, ingenuamente, alla loro funzione di «buffoni di corte» (sia del potere borghese che dell'opposizione).

Poi venne il '68: la rivolta studentesca travolse e distrusse questa neoavanguardia (anche se essa, col suo cinismo, aderì e si confuse col movimento studentesco).

La nuova sinistra, che parve per un momento nascere durante quella rivolta, in campo letterario si presentò come strettamente contenutistica e utilitaristica: ossia contestò senza neanche prenderlo in considerazione o metterlo in discussione – tanto le appariva marginale e frivolo – il «disimpegno» della neoavanguardia: e parve tornare all'idea letteraria precedente dell'«impegno», ma con un radicalismo pari alla grossolanità: tanto da risultare addirittura neozdanovistica.

È da questo punto di vista massimalistico, che gli studenti contestarono anche l'«impegno» storico degli anni Cinquanta, come ambiguo, debole, e compromesso sia con il potere che con l'opposizione tradizionalistica al potere. Anche per gli studenti del '68, la prima preoccupazione fu quella di destituire di ogni valore, di screditare del tutto, gli esponenti della cultura stabilizzata, al di fuori dei valori particolari, personali o specifici. La cultura tradizionalistica (sia di tradizione classica che recente) – in se stessa e nei suoi esponenti – fu così, nel breve giro di una decina d'anni, per ben due volte destituita di valore e screditata. I punti di vista da cui essa veniva criticata «globalmente», fino alla sua sconsacrazione totale, erano diametralmente opposti, ma il risultato era lo stesso.

La neoavanguardia, compiendo una rivoluzione puramente verbale, faceva, come abbiamo detto, il gioco della nuova borghesia, che voleva disfarsi del vecchio ciarpame classicistico, comprese le sue forme nuove (oltretutto «impegnate»). Ma anche gli studenti, senza volerlo, hanno fatto lo stesso gioco: essi cioè non hanno fatto altro che svalutare e screditare quello che il potere usa chiamare «culturame».

Ma non è questo il solo punto che accomuna la rivoluzione fatua, arrivistica, puramente letteraria della neoavanguardia, e la rivoluzione neomarxista del '68. Ciò che accomuna queste due «rivoluzioni» è anche il

linguaggio critico: preso ugualmente dalla sociologia e dalle scienze umane del mondo neoborghese.

Questa identità del linguaggio ideologico ha consentito una specie di amalgama tra la neoavanguardia e il movimento studentesco: ha consentito cioè ai neoavanguardisti disimpegnati di passare disinvoltamente nelle file degli studenti, al contrario così impegnati; e ha consentito agli studenti di usufruire di argomenti già pronti contro l'«impegno» dei vecchi. Tale amalgama – del tutto assurdo – tra la neoavanguardia e il movimento studentesco è dovuto, da una parte, al cinismo dei neoavanguardisti (oppure alla loro nevrosi), e dall'altra all'ignoranza letteraria degli studenti.

Come ha reagito la sottocultura italiana a tutto questo? Ha reagito col solito conformismo e con la solita totale incapacità critica, tipica di ogni sottocultura: ha accettato cioè il ricatto dell'attualità e della moda.

Dapprima ha quindi accettato la svalutazione della cultura italiana operata in campo puramente letterario dalla neoavanguardia (giustificando tale svalutazione come un atto storico di revisione dei valori). Poi ha accettato la svalutazione della cultura italiana operata in campo ideologico e politico dal movimento studentesco (soccombendo al terrorismo dell'operazione).

Oggi, quindi, tutto si presenta come «svalutato». È vero che le ragioni della neoavanguardia sono frattanto passate di moda, non sono più attuali; ed è altrettanto vero che sono passate di moda e non sono più attuali le ragioni del movimento studentesco. Ma la sottocultura italiana ha «cristallizzato la svalutazione», operata per ragioni così diverse dalla neoavanguardia e dal movimento studentesco: e l'ha fatto per ragioni tutte sue, che le sono storicamente pertinenti: ossia il qualunquismo. Ciò che la neoavanguardia prima e poi il movimento studentesco hanno ridotto a zero, si è fissato sullo zero nell'ambito della sottocultura piccolo-borghese italiana,

felice di questo. Essa ha fatto suo il facile antitradizionalismo della neoavanguardia e, insieme, il pragmatismo e l'utilitarismo (che le sono così congeniali) del movimento studentesco.

Ogni momento culturale ha una sua idea – magari non descrivibile – dell'opera d'arte. Oggi che tutti i valori sono stati brutalmente ridotti a zero, qual è l'idea dell'opera d'arte che è nella testa e nell'escatologia critica della sottocultura italiana? Tale idea è una fusione tra l'idea della neoavanguardia (lo sperimentalismo assoluto, letterario fino all'illeggibilità e all'inservibilità) e l'idea del movimento studentesco (il più leggibile e servibile dei contenutismi): una fusione semplicemente mostruosa.

Questa mostruosità incombe in ogni momento della vita italiana di questi anni. Infatti, anche fuori dalla letteratura tale mostruosità, come fusione – attuata nella sottocultura storica – di due punti di vista culturali inconciliabili, si manifesta nella vita di ogni giorno. Si guardi il caso estremo del provocatore, figura inconcepibile fino a qualche anno fa, almeno in modo così numericamente impressionante. Tale figura è resa possibile dal fatto che c'è un punto in comune tra fascista e gauchista, tra qualunquista e marxista: per cui anche fisicamente il provocatore può essere accolto e accettato ovunque, essendo prodotto di una confusione che mescola mostruosamente le posizioni più diverse. Il caso di De Dominicis è il tipico prodotto di tale confusione mostruosa: anzi può essere considerato una metafora. Egli mescola la provocazione della neoavanguardia – la *pop art* portata alle estreme conseguenze, eccetera – e la provocazione neomarxista dei gruppuscoli, la denuncia velitaria e verbalistica portata ugualmente alle estreme conseguenze. Il ragazzo subnormale che egli ha esposto è il simbolo vivente dell'idea dell'opera d'arte che in questo momento determina i giudizi del mondo culturale (sottoculturale) italiano.

Circa a metà di questo libro (tra p. 154 e p. 155) c'è una profonda divisione, che sembra spaccarlo in due. Tra *Guerra civile* e *Il Pci ai giovani!!* è evidentemente accaduto qualcosa di così importante che i due testi sembrano scritti da due autori diversi.

Le pagine in corsivo di *Guerra civile* sono certamente (con quelle su Vanni Fucci) tra le più felici del libro, i versi in corsivo de *Il Pci ai giovani!!* sono certamente tra le più infelici.

Ma non è questo che conta; perché, quanto al reale valore dei due testi, si potrebbe anche sostenere il contrario. *Guerra civile* non dà scandalo: essa è il testo di una persona che scrive nel profondo di una minoranza, ma, proprio per questo, è come se si rivolgesse a una piccola maggioranza, a un mondo: da cui sa di ottenere l'approvazione, essendo comunque in regola con le sue aspettative.

Al contrario *Il Pci ai giovani!!* è irrimediabilmente scandaloso: le verità «pragmatiche» – che pure vi sono prematuramente e abbastanza coraggiosamente contenute – riescono inutilizzabili e provocano alla fine una reazione contraria.

Questa inconciliabilità – anche psicologica – che si manifesta con tanta violenza nella giustapposizione di *Guerra civile* e di *Il Pci ai giovani!!*, può essere in realtà analizzata in qualsiasi brano di *Empirismo eretico*.

Le due persone che hanno scritto questo libro convivono in un solo autore, che piano piano tende a fare della sua ambiguità due vite. Rinunciando però alle conseguenze estreme di tutte due queste vite.

In quanto critico, questo autore si divide nettamente in un uomo che fa esperienza, che lavora e che contempla, e in un uomo che è incapace di fare esperienza, che usa il lavoro come droga, e che non può trattenersi dall'intervenire. Oppure: in un uomo che accetta conformisticamente dei riferimenti e degli ipocriti *topoi*, presunti in comune con un lettore da tenersi buono, e in un uomo rabbiosamente slegato da tutto, senza alcuna politica di alleanze. Oppure ancora: in un uomo che accetta e vive il benpensare marxista e addirittura gauchista, come la contropartita attiva degli *otia* cui si concede con un certo spirito scientifico e professorale, e un uomo il cui idealismo deluso rende infastidito di tutto, fino quasi ad assumere atteggiamenti reazionari...

È questa doppia natura che fonda le strutture molto analoghe fra loro dei saggi di *Empirismo eretico*.

L'ottimismo del «primo uomo», la sua buona volontà, la sua buona fede, la sua pionieristica fiducia negli altri ecc., gli consentono di porsi davanti ai problemi con lucidità e quasi con divertito e fervido distacco: tanto è vero che, per i primi tre quarti, ognuno di questi saggi si presenta in genere abbastanza ineccepibile: è attraverso una serie di osservazioni, ricerche, scoperte ecc. sincere e collaudate, che l'autore giunge – proprio allo scadere dei tre quarti del saggio – all'intuizione che gli dà senso: per esempio, la nascita dell'italiano nazionale la cui lingua-guida è quella delle infrastrutture anziché quella della sovrastruttura letteraria (nelle *Nuove questioni linguistiche*); oppure l'«equidistanza» – dalla materia e anche da se stesso in quanto personaggio rivissuto – (ne *La volontà di Dante a essere poeta*); oppure ancora l'idea del cinema «come lingua scritta della

realtà», o meglio, «come metalinguaggio il cui codice linguistico è la realtà stessa intesa come linguaggio», in tutta la sezione *Cinema* ecc. ecc.

Ma ecco a questo punto intervenire il «secondo uomo» a eludere la conclusione, o a chiudere su un altro problema (generalmente presentato come più vasto e implicitamente più importante): portando il disorientamento e lo scacco; impaludando lo scorrere, talvolta così limpido e pieno, del discorso.

Come per *Trasumanar e organizzar*, anche qui c'è di mezzo il 1968, anno che i fascisti per un bel pezzo non smetteranno di benedire; e come per *Trasumanar e organizzar* la «divisione» che ne consegue, impedisce al libro di essere un «prodotto» (unico fenomeno che la critica è ormai capace di prendere in considerazione). Altro su questo libro – che, malgrado le lucide esplosioni isteriche, è dettato in genere con l'ingenuità del peripatetico alle cui spalle gli scolari si danno gomitate – non voglio dire se non che esso è sempre accanitamente sulle cose, le più attuali (ad esso, per es., si può rivendicare il merito di aver inaugurato in Italia, per quel che riguarda il cinema, l'uso della ricerca semiologica): e tuttavia esso si presenta come disperatamente inattuale. Di ciò però l'autore se ne fa un vanto, corrispondente al disprezzo che egli nutre per i suoi colleghi critici – quasi tutti –, la cui ingloriosa canizie e il cui disonorato sale e pepe son proni di fronte alla disumanità dei peggiori della nuova generazione.

[Introduzione a F. Camon, *Liberare l'animale*]

Non mi sembra giusto parlare di sotto-uomini. In *Congedo*, riscritto forse recentemente per il suo volume *Fuori storia*, Camon dice:

Non scrivo e non agisco
per un patto ideologico,
non difendo una posizione:
cinese o cattolica,
cattolico-cinese.
Mi conduce questa idea-forza:
ciò che voglio è il riscatto
del sotto-uomo, dargli la coscienza
che lui non è, ma gli altri sono.

Io direi tutto il contrario: che quello che Camon chiama il sotto-uomo (il vecchio bracciante miserabile e arcaico) è, mentre gli «altri» *non sono*. Non è detto che la realtà per essere tale debba essere quella del benessere economico o della coscienza marxista. La realtà in cui da sempre vivono i poveri è comunque realtà: mentre gli «altri» oggi vivono nell'irrealtà. Se per caso – che è sempre un caso di coscienza culturale – questi ultimi riescono faticosamente a vivere una qualche realtà, il loro sforzo è tale e così terribile, che non hanno poi la forza (come non hanno il diritto) di insegnare niente a nessuno. Di che «coscienza» parla Camon? Può essere «data» una coscienza? Fortunatamente, più avanti, in una poesia molto più bella, Camon distrugge da sé la propria

buona volontà, procrastinando la realizzazione di quella coscienza oltre i millenni. La figura del partigiano, sbudellato, torturato, sepolto e commemorato, è dotata di una coscienza che è vissuta però solo esistenzialmente: ed è una figura poetica perché atrocemente povera. Non si può certo stabilire una gerarchia di valori tra quel partigiano martire, e i suoi coetanei non partigiani, non martiri. Essi hanno fatto soltanto le cose e compiuto le azioni che fanno e compiono, appunto, i cosiddetti sotto-uomini: ma non per questo sono inferiori – o, meglio, più bisognosi di riscatto – del partigiano morto e degli altri che, nella «nostra storia» – secondo la terminologia cara a Camon – hanno fatto qualcosa *di più*.

Un solco di terra scura e luccicante, che si perde parallelo agli altri solchi in fondo all'umido campo veneto, scavato con diligenza per opera di due mani che reggono un vecchio aratro dietro a un dolce animale – non ha minor valore di nient'altro.

Attraverso quel solco si è espresso un uomo, non un sotto-uomo. La poesia di Camon nasce proprio da questo contrasto irritante tra la passionalità della sua ideologia che segue tutti i manierismi della moda oltranzista di sinistra – fino appunto a ingiustizie come quella di considerare degli uomini come dei sotto-uomini – e una reale comprensione di fatto delle cose umane, che non gerarchizza, non si pone come redentrica, ma soltanto descrive – e con vecchia pietà creaturale.

Certo l'idea che Camon ha della storia si oppone tenacemente a questa «ritardata» pietà creaturale, che sembra vanificarla, come un pericoloso germe. Ma quando poi Camon decide di descrivere direttamente questa sua coscienza storica, ecco che lo prende il suo cieco e commovente rispetto per i padri, e, con estro «povero» ne fa uno *spiritual*: e a cantarlo sembra essere o un intellettuale che sogna o un «sotto-uomo» ispirato da qualche vecchio Dio sia pur non indigete. E tale idea

nata in campagna della storia – come una nuova specie di divinità da scrivere con la maiuscola e da adorare – domina anche i versi di *A un amico marxista*. Traumatizzato dalla povertà contadina da cui si vanta (?) di provenire, e ancor più dalla ricchezza dell'*intelligencija* con cui come intellettuale è in rapporto – e sapendo come *non si deve* essere vili, cioè come non si deve cedere alle varie correnti opposte di quell'*intelligencija* – Camon vive una vita di terrore: e i suoi versi lo testimoniano con la loro nudità.

In altre parole, la scelta della povertà che Camon ha fatto in questo periodo di sperperi, si presenta assurdamente come colpevole: forse perché c'è in lui la coscienza che proprio tale povertà è la sua ricchezza, la sua forza, quel «qualcosa» per cui egli può essere. Sente cioè che la povertà è da lui usata in modo contrario alla propria natura.

Se egli si è riscattato, si è fatto cosciente, fino a sentire obbligatoria la parenesi (umile Timoteo al seguito di furbi san Paoli), la sua povertà non può essere più povertà: e allora forse gli appare mistificata; usata a fini estranei ad essa, impuri.

Tuttavia la poesia di Camon conta proprio per questa contorta mimesi della povertà, come *era prima*; con tutta la colpevolezza che ciò implica. E non dico questo da moralista anch'io. Lo dico perché Camon lo pensa. E tale sentimento di colpa getta su tutta questa poesia un senso di malessere e disperazione, proprio là dove essa è più semplice, perché ripeto non si tratta mai della semplicità della letizia o della tragedia vera: ma fa i suoi conti con la letteratura, quella reale, non finge mai di essere non letteraria. Camon è troppo trepidante e onesto, e anche questo si sente nella sua demoniaca poesia francescana, senza alcun ornamento se non qualche asindeto, qualche ipometria, o qualche rima.

Storie scellerate

La critica migliore – non quella infingarda dei giornali padronali e razzisti – ha trovato bellissimo il primo film di Sergio Citti, *Ostia*. Era infatti un film bellissimo: solo Rossellini era riuscito a far dei film così belli con altrettanta semplicità e naturalezza. Il diabolico era dentro il film, non nella sua forma. Una riuscita come quella di *Ostia* si spiega attraverso l'autenticità dell'esperienza personale rivissuta nell'opera: l'amore tra due fratelli, la donna che vi si inserisce come elemento del Male, il mondo intorno nudo, privo di ogni ornamento.

In *Storie scellerate* il fenomeno si ripete: il mondo circostante divora i personaggi protagonisti, sostituendoli con una folla di personaggi non protagonisti; ma in ognuno di questi però c'è il ricordo di un'esperienza reale, vissuta in un altrove che il destinatario borghese sente come una perdita.

Questo «altrove» è il mondo popolare di una Roma antica (rimasta inalterata fino a pochi anni fa): non per niente il periodo storico in cui si svolge il film è quello in cui il Belli ha scritto i suoi sonetti. Questo mondo romano popolare è stato vissuto da Sergio Citti non solo perché egli vi è nato e cresciuto, ma perché l'ha contemplato. E l'ha contemplato proprio con l'occhio disinteressato e spietato del filosofo (l'unico autore che egli ha letto per intero è Epicuro). Nulla resiste allo sguardo di Sergio Citti: nulla di ciò che è ufficiale, istituzionale, rispettato.

Perché alla filosofia stoico-epicurea (che ha ignorato e snobbato per secoli il cattolicesimo) si aggiunge in Sergio Citti l'anarchia, che è una eredità familiare. Nulla dunque resiste al suo sguardo critico (che ha una capacità di sintesi che solo un motto di spirito è in grado di esprimere): non solo non resiste, ma crolla miseramente.

Sergio Citti crede solo, come personaggi, negli uomini e nelle donne che non credono, come lui: e che quindi vivono nel mondo come in una ridicola mascherata, o in un deserto o, appunto, in una città crollata o crollante. Roma intorno è un nulla chimerico e spregevole. I personaggi vi si muovono sapendolo. Non si aspettano assolutamente «niente» dalla società. Si arrangiano come possono, prendono dalla vita quello che riescono. È il loro pessimismo assoluto e totale che consente loro di essere allegri. Proprio come Sergio Citti: il nero plumbeo che copre il mondo gli consente di godere con completo abbandono i particolari in luce, quelli che vengono casualmente – per volontà di un destino altrettanto idiota che la storia – sotto gli occhi. Se vale la pena, appunto, si godono: se no si buttano.

Un senso di morte come non-senso presiede dunque i sentimenti e le vicende di *Storie scellerate*: ma non c'è niente di religioso in questo senso di morte: esso è perfettamente a-ideologico, perfettamente laico (al contrario che nei miei film), e non si traduce mai in estetismo. Anche l'ironia blasfema delle «battute» non è solo un elemento (come nei miei film, che hanno goduto, in questo senso, dell'apporto di Sergio Citti): ma è tutto. Sergio può esprimersi linguisticamente solo attraverso la frecciata ironica che chiede una tale velocità di riflessi per essere capita, da passare qualche volta quasi inavvertita. A questa velocità della «battuta» (tutte le *Storie scellerate* non sono che un cumulo belliano di battute), risponde una strana pacatezza nel susseguirsi delle immagini: il «filmato» di Sergio Citti ha un suo passo lento

e ineluttabile che fa sì che la vicenda «si svolga» nel senso letterale della parola: egli cattura il mondo passo passo, tanto sa che non può sfuggirgli: il suo pessimismo è così infinito che nega al mondo qualsiasi capacità di eludere: esso è capito una volta per sempre e senza scampo.

È questa ideologia senza incrinature che consente a questo regista non borghese e incolto – che ha rifiutato di diventare un autodidatta – di essere addirittura raffinato ed elegante!

Sussurri e grida

Considero Bergman un grande regista, e, benché così lontano da me, lo comprendo e lo amo senza fatica. I suoi personaggi femminili, dai glutei, dai seni, dai garretti monumentali, eppure così deboli – come elefanti feriti che cercano disorientati il loro cimitero – mi sono, teoricamente, del tutto estranei: in pratica, ne sono affascinato. *Luci d'inverno* è uno dei film più belli della storia del cinema. *Sussurri e grida* segna invece un'imprevedibile involuzione nella storia stilistica di Bergman. Anzi, una vera e propria degradazione dei suoi temi e dei suoi strumenti espressivi. La cultura di Bergman sarebbe strettamente cinematografica se non fosse anche teatrale: la cultura fiancheggiatrice è di carattere, suppongo, teosofico ed esoterico, secondo la tradizione scandinava (penso soprattutto a Strindberg). Ma la cultura, la cultura vera e propria, senza qualificazioni, appare in Bergman piuttosto limitata. Già in *Persona* e nel *Rito* Bergman aveva acriticamente assunto nel proprio mondo stilistico forme non sue, ma diffuse da una circolazione culturale «specialistica» e ben presto ridotta a schemi, ad approssimazioni, a regole terroristiche. In *Persona* ci sono tracce del montaggio di Godard, e anche alcuni suoi manierismi «profilmici» (la macchina da presa in campo, per esempio). Malgrado questo, *Persona* rimane un film splendido, quasi del tutto smaterializzato: un cerimoniale visivo o «mistero», estremamente leggero.

Nel *Rito* la moda del capitolo cinematografico godardiano è già meno rilevante: resta l'exasperazione del tempo delle inquadrature, la nudità dei fondi. Ma si tratta ormai di uno scambio normale di esperienze tra autori che operano nello stesso mondo. *Il rito* è effettivamente bergmaniano in modo inconfondibile. Anche *Sussurri e grida* lo è. Lo sperimentalismo godardiano così aspramente metalinguistico, è pressoché scomparso. Ha lasciato tracce di «sperimentazioni» come forme di libertà espressiva che si ricongiungono a una storia dello stile cinematografico ben anteriore a Godard (il formalismo russo, l'espressionismo tedesco ecc. ecc.).

Lo ripeto, la cultura di Bergman è strettamente audiovisiva. In *Sussurri e grida*, la sequenzina iniziale di paesaggi e orologi, con le inquadrature in panoramica che dissolvono ripetutamente; il fondo rosso non realistico delle pareti; la bianca, pesante altalena nel giardino del «lieto fine», ricordano un certo espressionismo moderato, passato anche nei film di qualità inferiore. Appartengono insomma alla tradizione del cinema – a parte una certa esasperazione «citata». Nei titoli di testa non è detto di chi sia il soggetto di *Sussurri e grida*. Non posso non pensare – trattandosi oltretutto di un film in costume – alla grande drammaturgia svedese del secolo scorso. Specialmente Strindberg, ma forse anche Ibsen. O forse si tratta di qualche imitatore minore sconosciuto fuori dalla Svezia. Se non è così, e il soggetto è un soggetto originale di Bergman, si tratta di un rifacimento che io non riesco a considerare critico. Anzi, esso fa venire il sospetto che tutto il cinema di Bergman si fondi su tale tradizione non assunta criticamente, ripresa come se si trattasse di una evoluzione naturale. Ciò non è di per sé (come ogni ritardo) un dato negativo: ma lo diventa nel caso – come quello di *Sussurri e grida* – che si tratti di un'involuzione, di un ritorno indietro.

Una tradizione recuperata nella sua estenuazione

estrema può essere stupenda, ma la sua sostanza reale è irrecuperabile se non attraverso una lucida coscienza critica. I personaggi di *Sussurri e grida* entrano ed escono dalla comune – ma non ironicamente – come nei vecchi drammi naturalistici. Anche l'arredamento è quello dei vecchi drammi naturalistici, che si svolgono dal primo al terzo atto nello stesso luogo (un interno borghese con ricca e sinistra mobilia e pareti scarlatte). Il nodo della vicenda ha le stesse caratteristiche: quattro donne che l'agonia di una di esse riunisce, scatenando una serie di rapporti anomali, che solo dopo la morte si normalizzeranno. Questo viluppo uterino, col suo *background* di rapporti normali (due mariti e un amante) e un passato che appare felice, è tipico del dramma ottocentesco o protonovecentesco (un viaggio di Agnese, la malata, in Italia, ne è la spia clamorosa). Il naturalismo – anzi, il verismo – si trova nella sostanza di un simile viluppo: non poteva quindi non manifestarsi anche come processo stilistico. Non polemizzo contro il naturalismo e il verismo. Essi sono strumenti estetici che hanno l'identica validità di altri strumenti, e non compromettono il risultato. Ma Bergman *non vuole* essere un autore naturalista o verista, e d'altronde egli non ha la violenza critica necessaria per esserlo attraverso la citazione. Quindi quando Agnese rantola, si lamenta, agonizza, fa del naturalismo, anzi, del verismo: allo stato puro, cioè arbitrario, e anche un po' stilisticamente volgare. E questo succede in quasi tutte le «scene madri».

Ma il naturalismo o addirittura il verismo non è il solo dato della ricaduta bergmaniana: per una forma dissociativa del resto tipica, c'è in *Sussurri e grida* anche dello spiritualismo. Non edificante, certo, per fortuna. Naturalismo e spiritualismo finiscono così col suddividersi equamente la gestione del film: il naturalismo presiede al comportamento e alla presenza fisica dei personaggi, lo spiritualismo presiede alla loro psicologia e alla loro

qualità morale. Essi dunque – pur agendo come se fossero «veri» – vengono traslocati in un universo spiritualistico in cui la loro negatività di personaggi borghesi infelici è vista come emblematica. È inutile dire che anche su questo punto non ho niente da criticare: non è detto che la morale debba essere necessariamente storico-sociale; e la condanna contro la borghesia può venir pronunciata anche da un prete o da un ateo idealista, oltre che da un intellettuale di sinistra. Naturalmente lo spiritualismo – pessimista e apocalittico – non si limita a sovrapporsi al naturalismo come principio astratto a principio astratto: sia il naturalismo che lo spiritualismo hanno infatti le loro regole espressive, le loro tecniche. Ma anche sotto il profilo tecnico-espressivo, naturalismo e spiritualismo si sono equamente suddivisi compiti e aree. Il naturalismo si è annesso i campi lunghi e i totali; lo spiritualismo i primi piani. La «verità» amministra i personaggi nei brevi piani-sequenza in cui si vedono tutti insieme, come in un palcoscenico, e «entrano ed escono dalla comune», agendo secondo il mimetismo perfetto di chi rifà la vita; lo «spirito», invece, amministra i personaggi, quando da soli, o a due, si accampano nello spazio astratto creato dall'obiettivo grosso o dallo *zoom*, con forti luci e ombre, passaggi del «fuoco» da un primo piano all'altro, panoramiche irregolari e dissolvenze espressivamente rossegianti.

Probabilmente è successo che Bergman, come creatore di moda, ha poi dovuto subire il peso della moda stessa, rifacendo cose che usano fare gli imitatori, che non hanno niente da perdere e non possiedono altra arma per imporsi che gli effetti e la violenza del cattivo gusto recuperato, ricattando così i critici e riagganciando gli spettatori. In questa acquiescenza al terrorismo della moda (perché aver paura del romanzo d'appendice, del melodramma o del Grand Guignol?), *Sussurri e grida* è un po' simile a *Ultimo tango a Parigi*. Naturalmente, *Sussurri e*

grida è un film così carico di tutto che Bergman trova modo di fare delle cose bellissime, e alcune geniali: le donne che corrono per i corridoi a una ricaduta di Agnese, la lettura del *Circolo Pickwick* ad Agnese in una sosta del male, le gambe della morta ricomposte dalle donne sotto le coperte, l'abbraccio finale della serva materna alla padroncina rifatta lattante dalla morte, eccetera. Ma la cosa più bella in questo pasticcio naturalistico-spiritualista è un elemento che Bergman non ha saputo o non ha avuto il coraggio di rendere compiutamente esplicito, mentre, in realtà, avrebbe dovuto essere il tema e il filo conduttore di un film che non ce n'ha.

Malgrado l'apparenza confusionaria e magmatica (dovuta allo spiritualismo impaziente di geometrie e sostanzialmente estetizzante) *Sussurri e grida* è un film solidamente costruito: un prologo, che delinea la situazione (dopo un piccolo prefazio atmosferico); tre *flash-back* consecutivi (che sono tali solo tecnicamente, in quanto che, più che di ricordi, si tratta di evocazioni o pensieri): il primo *flash-back* della sorella giovane (tentativo truculento di suicidio del marito), il secondo *flash-back* della sorella maggiore (episodio sadomasochista altrettanto truculento di fronte al marito), il terzo *flash-back* (che è appunto, piuttosto, una proiezione) della serva Anna (l'identificazione della morta implume e impotente con la propria bambina); infine, un epilogo sul ritorno – alquanto sinistro – alla normalità. I tre *flash-back* sono architettonicamente collocati tra due primi piani, identici, del volto statuario – meduseo, con dissolvenza in rosso – della donna che ricorda o pensa. Entro questa rigida struttura si inseriscono – come triglifi tra le metope – i brani frammentari dell'agonia di Agnese. Gli uomini sono dunque relegati, come corpi estranei, in *flash-back* rigidamente «chiusi». Il dramma, il fosco dramma pseudo-strindberghiano, si svolge tutto tra donne. Ed è appunto nel formarsi di due coppie, in questo piccolo

Lager, che si ha l'elemento narrativo più vero e poetico in questa storia sostanzialmente banale. Il rapporto che lega la serva Anna ad Agnese e Agnese alla serva Anna, in una complementarità perfetta, è un rapporto omosessuale: la serva, trasferendo l'amore per la propria figlia perduta in Agnese, lo erotizza, e forse più ancora Agnese, trasferendo il proprio amore per la madre dalla placida femminilità (come risulta dal suo diario), nel bianchissimo, immenso seno di Anna. L'amore che lega invece incestuosamente le due sorelle è di carattere narcisistico: le due «egocentriche» si specchiano l'una nell'altra, oggettivando l'amore per se stesse, per la propria sensualità folle e mai sfogata, per la propria aridità, per la propria aggressività, per la propria impotenza. Si abbracciano, si toccano, si lisciano come due grosse serpi. Anche questo Bergman ha buttato nel calderone di *Sussurri e grida*, mescolandolo con il resto, e ottenendo così una intrigante enigmaticità attraverso l'esagitazione del magma.

Amarcord

Recensendo il trattamento di *Amarcord* scritto a due mani da Federico Fellini e da Tonino Guerra, fra le altre, avevo fatto la seguente osservazione e la seguente previsione.

Osservazione. Più che «Mi ricordo», il libro avrebbe potuto con maggior pertinenza intitolarsi «Ci ricordiamo»: non certo perché a scriverlo erano in due (il testo primo, o palinsesto, era, comunque, un articolo scritto dal solo Fellini per un grossissimo volume illustrato, a lui dedicato dall'editore Cappelli, per le cure di Renzo Renzi: e lì si andava bene il titolo «La *mia* Rimini» e non «La *nostra* Rimini»). Perché «Ci ricordiamo» e non «Mi ricordo»? Perché, nello stendere il libro, gli autori avevano creduto bene di rinunciare all'io narrante (del «Mi ricordo») né era sembrato loro il caso di sostituirlo con un eventuale «noi» simpatetico. E avevano così semplicemente chiamato in causa, o scritturato nell'*équipe*, il lettore stesso. Che, in tal modo coinvolto, si trovava a leggere un «vediamo Gradisca», o un «Bobo, come *abbiamo* già visto» eccetera, che lo rendeva testimone, autore, complice, conoscitore di questa *chanson de geste* riminese gaglioffa e un po' troppo poco antifascista. Ma, allora, che senso aveva l'assunzione anfitrionica del lettore nel testo? Probabilmente per dare a Rimini una aprioristica connotazione di «universalità». Come se cioè l'autore a quattro mani volesse dire: «La *mia* Rimi-

ni, o lettore, è come la *tua* Cesenatico. Siamo, quanto a questo, legati allo stesso carro, complici di una stessa colpa: la provincia, o il ricordo, o la mediocrità, o meglio ancora *qualcos'altro*, di indefinibile, che solo io e te sappiamo. Anche tu, come me, ne ridi in falsetto, arrossendo, stonando, tormentandoti con un dito i capelli, ostentando che ci sia molto da riderne nel momento stesso in cui pensi tra te che non c'è proprio niente da ridere».

Attraverso la complicità del lettore si otteneva nel testo scritto di *Amarcord* lo scopo di eliminare l'ostacolo che più di ogni altro gli autori – e soprattutto il futuro autore del film – paventavano: il sentimento. Pascoli e Mussolini non erano forse romagnoli? Non bisognava essere sentimentali: ma a che cosa, allora, attribuire il *valore* del ricordo? Evidentemente, a quanto di pazzesco c'è in esso. E, di questo, doveva essere appunto il lettore, con la sua partecipazione, a dare garanzia, oggettivando il gioco.

Nel film il «noi» narrante autore-lettore è sparito. Inutilmente un personaggio-speaker guarda dritto dentro la macchina da presa come se le sue spiegazioni fossero rivolte direttamente allo spettatore, fuori dallo schermo. Inutilmente. Ché lo spettatore lo prende per quel semplice messo dell'autore che è, restando acquattato nel buio della platea, senza affatto in nessun modo compromettersi. L'autore cerca, anzi mendica la complicità dello spettatore. Ma non l'ottiene. Un abisso è tra i due: l'abisso che divide chi produce e chi consuma. Chi fa e chi fruisce. Per dirla con parole più pertinenti: chi fa dello stile e chi lo analizza (se può, o, comunque, come può). Fellini è *solo*, laggiù, nell'universo dove si muta la vita in forma. Ed è una solitudine agghiacciante: questo, almeno, dice l'enorme film, che, svolgendosi sullo schermo, pare trasparire sul cosmo, appunto perché non è «prodotto», ma «espressione», ed è quindi fatalmente privo di ricono-

sciuta oggettualità, si fonda su se stesso e, autocostituendosi, è costretto a essere perfettamente autosufficiente. Là dove l'espressività si fa sorda, è la fine (non si tratta semplicemente di tessuto connettivo). Il rischio cui si espone questo regista peraltro così abile e furbo è la gogna. Lo si sente continuamente durante tutta la proiezione del film: si resta col fiato sospeso perché ogni possibile caduta espressiva sarebbe evidentemente una catastrofe, nulla essendovi affidato all'oggettività o alle istituzioni. Lo spettatore, per quanto buono, pensa fra sé: «Eh, no, caro mio, la *mia* Cesenatico non è la *tua* Rimini. Tu ti sei messo in questo pasticcio di voler universalizzare un tuo angoletto, gaglioffo e un po' sinistro, con del "sentimento" nascosto? Arrangiate! Io son qui, che, sequenza per sequenza, inquadratura per inquadratura, pavento il tuo crollo. Sei il *clown*, se questo ti fa piacere, che cammina sulla corda, e i suoi lazzi fanno venire un brivido sulla schiena. E qui siamo in platea, cioè in piazza, mica a casa tua. Potevi giocare con mille cose: ma quello dello stile è il gioco più pericoloso che ci sia. È qui che valgono il "sì" o il "no" che danno felicità suprema o infamante dolore. È qui che si parla, crudelmente, della presenza o dell'assenza della grazia. Ed è perfettamente inutile che tu abbia cercato di cautelarti con l'abilità, la professionalità, lo spettacolo, e anche una certa demagogia o impenitente ricerca della mia complicità. No. Caro mio, lo stile è una cosa di una delicatezza estrema, basta appena appena venir meno un po' all'assoluto rigore, ed eccolo che va in pezzi. Ed è la vergogna».

Previsione. Nella recensione citata sullo *script* di *Amarcord*, prevedevo che la trasformazione della struttura scritta (appunto dello *script*) in struttura audiovisiva (quella del film) sarebbe avvenuta secondo le regole espressive che avevo desunte dalla precedente opera di Fellini. Cioè secondo la seguente formula: 1) considerare la realtà nel suo insieme come inesprimibile e irrap-

presentabile; 2) sceglierne dunque una parte, un elemento, una forma, una riduzione (Rimini); 3) fare in modo che questo «campione» di realtà (che non può non conservarne la sostanza enigmatica) sia il più vicino possibile all'idea comune, pubblica, addirittura convenzionale; 4) su questa fetta di realtà ridotta e convenzionale operare una spropositata dilatazione semantica e formale; 5) presentare questo pezzettino o frangia di realtà, dilatata in una gigantografia che ne trasforma il senso, a uno spettatore che: a) resta sconvolto di fronte alla sua espressionistica enormità; b) ne riconosce il valore corrente e familiare.

Fellini ha invece in gran parte contraddetto questa mia previsione. La «dilatazione semantica» c'è stata una volta per tutte nell'idea inaugurale della «Rimini anni Trenta». Non c'è stato bisogno di convenzionalizzarla particolarmente, perché una rievocazione del tipo prevedeva già di per se stessa una certa convenzionalità, stipulata per tradizione tra autore e lettore. L'enorme pallone è dunque tutto il film. L'inserimento dei dettagli «gonfiati» nell'insieme «gonfiato» determina un'armonia che ne attenua il gigantismo. Là dove tutto è gigantesco nulla è gigantesco. Anche se si tratta, come sempre, di un gigantismo che maschera con un'aria bonaria (quasi di procedenza manzoniana) e un piglio umoristico vagamente goliardico (a mascherare l'eventuale sentimentalismo pascoliano) la sua vera natura demoniaca.

Inoltre si veda la «povertà» della costosissima scenografia (una intera Rimini ricostruita in teatro), e la «povertà» del *cast* (la dolcissima Magali ritrovata, Ciccio Ingrassia – strabiliante –, Pupella Maggio eccetera: più tutti i divini non-professionisti con Titta in testa). Cartapesta, inquadrature «dal vero» miopi (per nascondere che si tratta di Ostia e Fiumicino e non della spiaggia adriatica), «modellini» (il *Rex*) resi vignettistici appunto per far passare attraverso uno «stilema», un oggetto rea-

le irrecuperabile anche attraverso il *budget* tradizionale dei film felliniani, stilizzazioni semplificatrici per rimediare le scene di massa (appunto le adunate «di massa» fasciste) eccetera. *Amarcord* non nasconde la sua povertà, anzi (al solito) la dilata. Per esempio, della casa in cui abita Titta con la famiglia, si vede solo la facciata e un angolo. Ma questa povertà visiva rende questa casa assoluta, *la* desolata, rosea, casa di Titta.

Tutto ciò riguarda il momento «profilmico» del film (secondo una recente terminologia tecnica): cioè riguarda ciò che sta *davanti alla macchina da presa*. Ma anche dietro alla macchina da presa è da notarsi in *Amarcord* una certa povertà. Dove sono andati a finire quei grandi movimenti di macchina, che entravano fra i mucchi dei personaggi, ne seguivano uno, l'abbandonavano, compivano un giro, ne afferravano un altro, lo accompagnavano fino al primo piano di un terzo, si sollevavano da lì sul totale eccetera eccetera? In *Amarcord* quasi tutte le inquadrature sono immobili. Fanno cioè parlare le cose (il materiale profilmico di cui ho detto): c'è al massimo qualche classica panoramica, come quella – stupenda – del finale sul nulla, ossia su un po' di gente «che sta lì», in un luogo privo di ogni qualificazione che non sia il minimo indispensabile a esserci.

Si può allora parlare di crepuscolarismo a proposito di questo film? Forse sì, almeno secondo una certa interpretazione «dantesca» della poesia gozzaniana: se si vedono i personaggi degli «aneddoti» come personaggi infernali che, scanditi alternatamente nel registro lento della rievocazione, auto-rappresentano secondo un registro molto più veloce le proprie storie. L'episodio dello zio matto, non c'è dubbio, ha questo inusitato carattere gozzaniano-dantesco. Ma il crepuscolarismo andrà predicato a proposito di questo film di Fellini (così diverso dal delirante *Roma*) soprattutto a causa della sostanziale immobilità dei personaggi che rende surrettizia la loro

storia. Non è vero, in alcun modo, che essi si evolvano. Sono apparsi così, nel tempo, e così sono rimasti. Di qualcuno si accenna a una parabola (il ragazzo Titta che diventa uomo dopo la morte della madre, Gradisca che si sposa eccetera). Ma non è vero. Non è vero perché ciò sarebbe contraddittorio col film: non solo perché esso – non sapendo forse l'autore fare di meglio – ha bloccato il passato in un «presente» irrevocabile e infernale; ma soprattutto perché esso è il film della «presenza fisica». La sua poesia è sempre e unicamente nei «corpi» dei personaggi. «Corpi» straordinari, sacchi goffi e gonfi di innocenza e di colpa, di sventatezza e di ossessione, di mediocrità e di ansia, di mistero e di volgarità. Tali sono e tali rimangono. La loro storia non andrà ricercata nella loro «successività» ma nel loro «spessore». Ciò trasforma ogni possibile tradizionale atteggiamento critico verso *Amarcord*, a meno che tale atteggiamento non si convenzionalizzi a reperirvi la matrice neorealistica (di cui indubbiamente c'è un recupero), e lì si fermi. No. Il girare su se stesse delle storie dei personaggi, fino a farsi sostanzialmente immobili, e a incastrarsi alle storie degli altri nel pulviscolo crepuscolare della povera gente, non ha il qualunquismo del neorealismo rievocato: ne ha forse in parte la poetica, ma del tutto deformata attraverso il solito gigantismo (in cui il vuoto è il mistero). Infatti le storie dei personaggi, e il loro mosaico, non hanno mai, in nessun momento, in nessun luogo, la casualità della realtà. Tutto è sempre costruito, o, per la precisione, ricostruito: e il ritmo è impresso a esso artificialmente (in modo mirabile, soprattutto nelle prime sequenze). Insomma, si tratta di un mondo diciamo pure neorealistico ma girato in teatro: dove tutto è stato predisposto per rendere voluta, manipolata, rifatta, ingigantita la sua casualità. I corpi non sono miracolose apparizioni rubate al vero, ma calcolate «ierofanie». In esse discende e s'incarna lo spirito di una Grande Madre, una *Dea Mater*,

anfibologica, schifosa e insieme sublime, ma che non riesce mai a essere, in nessuno dei personaggi, o una cosa o l'altra. Ciò rende quei personaggi prede della sua volontà cieca, e quindi commoventi.

La pazzesca razionalità della geometria religiosa

Che straordinaria esperienza (in parte dimenticata) vedere un film *veramente* bello. Il cinema appartiene allo stesso ordine della vita: per questo, mentre si vede un film *veramente* bello, se ne sente l'artificialità, ma, dopo averlo visto, esso si ripresenta alla memoria come una cosa reale, anche se sognata. *Milarepa* di Liliana Cavani è uno di questi film assolutamente rari. Non lo si ricorda come un film, ma come una perfetta Geometria, in cui si sia sintetizzata e cristallizzata un'esperienza visiva vissuta nella realtà. Curiosa esperienza. Noi infatti, nella realtà, siamo condannati a vivere una «eterna soggettiva»: la macchina da presa è sempre al nostro occhio, l'angolazione è sempre determinata dal punto dove noi ci troviamo, e il campo visivo è sempre lo spazio che ha al centro il nostro corpo.

In un film, invece, il testimone oculare che vede, è padrone di tutte le angolazioni possibili ed è al centro di ogni possibile spazio.

Egli può vedere contemporaneamente la madre di Milarepa nel suo villaggio e Milarepa in un monastero a cento chilometri di distanza.

L'esperienza del reale vissuta dal testimone oculare del cinema è l'esperienza di uno spirito onnipresente, ubiquo, che talvolta vede il personaggio come un oggetto, talvolta si immedesima col personaggio e si fa quindi soggetto, vedendo perciò come un oggetto il luogo che prima era il suo punto di osservazione.

Chi dunque ricorda un film non come un film (che tale è, in parte, mentre lo vede) ma come un'esperienza del reale realmente vissuta, può concentrare in un unico soggetto osservante e vivente, delle esperienze diametralmente opposte. Cioè per esempio le esperienze: di Milarepa che vede sua madre; della madre di Milarepa che vede Milarepa; del testimone ideale (la macchina da presa) che vede, tutt'e due insieme, Milarepa e la madre di Milarepa.

Ma nella memoria tutte queste esperienze sono fuse: e la realtà si presenta come vista contemporaneamente da infiniti punti di vista, pur non perdendo i caratteri della realtà che noi conosciamo, cioè quella vissuta da un punto di vista unico (il nostro, soggettivo).

Ora, mai mi sarebbe venuto in mente di fare un preambolo simile per un altro film che non fosse *Milarepa*. Era tanto che negli schermi non appariva un film così bello; e dove dunque fossero esaltate con tanta evidenza le qualità espressive del cinema. Non solo. Ma la Geometria che sintetizza tutti i punti di vista possibili della vita (*vissuta e vista vivere*) di Milarepa, ha, come dire, tecnicamente, i caratteri della visione religiosa del reale, che è appunto sempre polivalente e onnicomprensiva (lo sguardo della santità «razionale» è quello di un sublime e perfetto pittore cubista, che vede contemporaneamente *tutte* le superfici di una realtà oggettiva).

L'andirivieni di Milarepa che cerca il sapere o un modello inaugurale di sapere attraverso cui interpretare la vita, si cristallizza nel film della Cavani in una serie di linee quasi rigidamente ritmiche: una successione di inquadrature ferme, di panoramiche per lo più irregolari (in cui si giustifica anche qualche movimento di *zoom*) su un mondo «profilmico» stranamente geometrico anch'esso: un Abruzzo brullo e azzurro, spesso con nuvole o nebbie vaganti su distese di rocce perdute in una solitudine particolarmente profonda.

Anche nella parte moderna, che fa da cornice e da fondamento all'esperienza religiosa di Milarepa, e che ha la funzione di renderla esplicitamente onirica, la «Geometria» (ripeto, tecnicamente irregolare) è perfetta. Onirica anch'essa. Un sogno su cui si impianta un altro sogno.

In cosa consiste l'esperienza religiosa di Milarepa? Letteralmente, si tratta di un'esperienza mistica classica, tipica di qualsiasi Bassa Era o Medioevo: tipica di qualsiasi cultura di un mondo agrario ristretto socialmente e magari fisicamente immenso. Decisione di annullare la realtà, ricerca del Sé, concentramento di tutti i fenomeni fisici in un Senso unico che ne assicuri la perfetta circolarità (l'eterno ritorno) o, meglio ancora, la completa contemporaneità e identificazione; e la conseguente ritualità della vita pratica, come rinuncia, rifiuto del mondo ecc. Ma la Cavani non è sostanzialmente religiosa: essa è profondamente suggestionata dalla religione come da un fatto o pratico o estetico. Non ne sa cogliere la razionalità, oppure l'irrazionalità che sconvolge e distrugge tutto. Quasi senza rendersene conto, la Cavani ha raccontato non la vita di Milarepa, ma il suo apprendistato. Ciò ha reso il film profondamente e miracolosamente intimo. La Cavani vi ha infatti proiettato una propria immagine di adolescente ideale (che fu ed è vera) che cerca un Maestro e, attraverso esso, il Sapere: qualsiasi sapere, questo è il punto. Non importa se laico o religioso, se razionale o irrazionale, se sacro o profano, se accademico o pratico (fino magari al nozionismo o all'ammaestramento al successo). Ogni tipo di sapere è identico di fronte al ragazzo che vuole essere iniziato (e che dunque sa solo il proprio non sapere). Non per nulla Milarepa passa con una certa indifferenza, o almeno una indifferenziata ansia, da un maestro all'altro. Quando egli trova finalmente il maestro che una certa maturità, già comunque raggiunta, gli indica come il «suo» e

glielo fa scegliere definitivamente, comincia la parte più straordinaria del film: la storia dei rapporti tra un ragazzo che non sa e vuole sapere e un maestro che sa e ha paura del proprio sapere. L'ansia del ragazzo è simbolicamente mascherata dal metodo «negativo» di un insegnamento sacro che prima di ogni cosa, per distruggere ogni illusione, intende presentarsi come delusorio. La serie delle delusioni è crudele: addirittura sadica. Ad essa il metodo (che è pressappoco quello che si legge nei testi *zen*) conferisce un'aria quasi ironica, di atroce beffa metafisica, di scherzo ambiguo. Ed è da qui che scatta il «secondo» elemento dello stile del film, che, pur contraddicendo la pazzesca razionalità della «Geometria» religiosa, contribuisce in realtà a renderla più perfetta. Si tratta appunto di una «ironia» che rasenta l'empietà della freddura, la canagliesca doccia fredda dello «straniamento». Ecco perché il Maestro è un attore come Bonacelli (che, qui, è assolutamente ammirevole: e lo dice uno che parlando di film non usa in genere occuparsi di attori): ecco perché gli elementi rozzi e approssimativi, talvolta fino all'imbarazzo, della scenografia e dei costumi, e un certo *Kitsch* dell'insieme, risultano non solo completamente assorbiti, ma completamente giustificati come correttivo ironico di una storia il cui contenuto rischiava di essere eccessivamente rigido. Il rapporto tra eccesso di serietà e eccesso di correzione ironica è tuttavia così equilibrato, che mai, in nessun momento, il film appare «composto».

L'attore in cui la Cavani ha identificato la propria ideale figura di «apprendista» (mai un autore è così grande e così puro come quando è «apprendista») è un ragazzo ungherese, Lajos Balászovits (visto nei film di Jancsó). Anche qui la scelta si direbbe sbagliata e imbarazzante. Per esempio, Lou Castel (attore già usato dalla Cavani nell'ingenuo *San Francesco*) sarebbe sembrato indubbiamente preferibile: anzi perfetto. Eppure no.

Appunto perché non era un santo che la Cavani cercava, ma un ragazzo, un semplice ragazzo assetato di sapere. E Lajos Balászovits ha una limpidezza di sguardo e, direi, di corpo, di tutto il corpo, che in lui ogni idealismo (che è sempre ambiguo) ha una naturalezza e quindi una purezza fisica. La sua accanita lotta col maestro che lo scaccia, la sua innocente pazienza nel sottoporsi alle prove assurde che gli vengono imposte, sono evidentemente simboliche: ma il «corpo» di Lajos le rende perfettamente concrete, cioè poetiche. La purezza del personaggio è tanta, e l'oggetto su cui essa viene investita con accanimento è così meravigliosamente privo di aggressività, che confesso di essermi trovato due volte nel corso del film con le lacrime agli occhi. In un tardo pomeriggio azzurro e grigio, molto calmo, Milarepa viene fatto entrare di nascosto dal Maestro dentro la tenda dov'è il sacrario del sapere: le immagini e i libri, i grandi fasci di libri, da cui Milarepa viene escluso. Egli si guarda intorno, e l'ingenuità dell'ammirazione per quegli strumenti del sapere di cui egli viene ancora giudicato indegno, è più forte di ogni altro sentimento: egli si mostra, così, completamente scoperto, quasi infantile. Noi sappiamo che quel sapere che egli cerca è nulla, è un mucchio di scartoffie. Eppure sappiamo ancora che niente è così degno di essere amato come il sapere, qualunque esso sia.

In un altro pomeriggio di vento, nell'accampamento accademico, in cima a un nudo colle abruzzese, Milarepa viene finalmente accolto nella cerchia degli allievi. Ha superato gli esami di ammissione, e viene iscritto nel piccolo *college* neoclassico. Indossa la divisa da studente. È solo dentro la tenda mossa dal vento. La sua lunga attesa, piena di angosciose prove è finita: il mondo della cultura è suo, il suo sogno si sta realizzando. Egli si spoglia dei suoi vecchi abiti e indossa gli abiti che lo rendono apprendista ed erede del sapere. Non si può immagi-

nare gioia più pura di questa gioia perfettamente intellettuale. La fortuna ha voluto che il giorno in cui la Cavanini ha girato questa scena soffiasse un forte vento, e che quindi le nubi scoprissero e coprissero continuamente il sole. Proprio mentre Milarepa si toglie un orecchino, segno della sua precedente appartenenza a una cultura inferiore, da cui con tutta l'anima voleva liberarsi, una nuvola copre il sole, e la bianca tenda si abbruna, in mezzo a quelle dimenticate montagne senza vita. La malinconia, in quel momento di alta felicità razionale, è improvvisamente atroce.

APPENDICE

Nell'articolo su *Sussurri e grida*, ho citato il film di Bernardo Bertolucci, mettendolo appunto in relazione con *Sussurri e grida* a causa dello stesso tipo di recupero di forme «sottoculturali» (melodramma, cinema commerciale, Grand Guignol, e altre convenzioni): recupero vagamente terroristico, quasi che si trattasse di liberare il cinema da una certa «cultura», considerata aristocratica, riaffidandolo completamente ai propri mezzi, che sono «quelli che sono stati». Operazione appunto «liberatoria» che sarà stata indubbiamente necessaria ai due autori. Ciò non impedisce che il mio giudizio su *Sussurri e grida* e *Ultimo tango a Parigi* sia limitativo e magari polemico. Per quel che riguarda il film di Bertolucci tuttavia devo dire che se il personaggio di Brando è assolutamente retorico e irrealistico (e non per colpa del grandissimo attore), in compenso quello di Maria Schneider è completamente vero, e di una verità molto poetica. Non solo, ma penso per esempio che siano *molto* poetici tutti i rapporti sessuali (quelli che le persone volgari considerano pornografici). Anzi, sostengo decisamente questo: che non è affatto l'insieme del film come opera d'arte

che giustifica i luoghi pseudo-pornografici, ma il contrario: è l'acuta, violenta, lancinante poeticità di questi luoghi che giustifica l'intero meccanismo del film. Questo è in poche parole il mio giudizio sul film di Bertolucci. Chi ne abbia riportato uno diverso è un *bugiardo*. Anche perché, non avendone io mai avuto occasione di parlare con nessuno, se lo sarebbe completamente inventato.

Per una poesia su Palazzeschi

Se, come succede, fra qualche secolo, gran parte dei nomi degli scrittori italiani andasse perduta, e i critici fossero costretti, in base alle opere e ai frammenti di opere sopravvivenuti, non solo a una severa specializzazione attribuzionistica, ma a un vero e proprio lavoro di «ricostruzione» di personalità – credo che una simile ricerca darebbe su Palazzeschi i risultati più sorprendenti. A noi stessi, contemporanei, è difficile abbracciare con un solo sguardo l'unità di Palazzeschi. Le sue tracce cominciano troppo lontano... percorrono sentieri troppo calpestati... quando non deviino invece per sentieri dove non è passato nessuno... giungono poi a perdersi in un mercato dove la calca è paurosa (a meno che non abbiano preso verso terre d'eremiti)... «Aver presente» Palazzeschi è impossibile. «Ricostruirlo» è facile. Questo poeta confuso con tutti è inconfondibile. Le sue frequentazioni di comitive poco raccomandabili, lo lasciavano, addirittura colpevolmente, indenne. Colpevolmente, perché l'esser rimasto indenne dimostra che tali frequentazioni erano insincere. E se dunque egli si sentiva costretto, non credendoci, a fare del cameratismo o a dare adesioni, significa che aveva paura della propria debolezza, che cedeva all'umana debolezza della paura della solitudine. Ha fatto questo gioco con dei sedicenti rivoluzionari (i futuristi) e l'ha fatto con i bravi borghesi, come fossero tutti dei vicini di casa. «Son qui anch'io» pare dire con quel suo sorriso che

ha l'aria di esprimere una totale dedizione: mentre è il sorriso dell'assenza. La sua gentilezza è estraneità. Ma, nel tempo stesso, la sua estraneità è gentile. Egli è disponibile, ma non è raggiungibile. La forma lo salva. Rispetto ai suoi contemporanei, ha fatto lo scherzo di cominciare al di là degli inizi e di continuare al di là del presente. La sua gioventù si perde oltre ogni possibile ricordo di coetanei (la ricorda lui solo). La sua vecchiaia è una canzonatura del presente. Ha amato adulando per non essere costretto a servire. E la sua assoluta libertà gli è costata l'accettazione formale di un'infinità di convenzioni. Ha aderito a dei modelli (borghesi e anti-borghesi), e ognuno dei panni che ha indossato gli è stato addosso benissimo. Ma cos'è stato e cos'è veramente Palazzeschi? Un uomo di fumo? Ma davvero? Non farà finta di non saper nulla perché sa la verità sul male, e pensa che non val la pena di parlarne? La sua decisione presa una volta per sempre in favore di un litote infinita e ambigualmente leggera, è abbastanza simile al suicidio di un uomo che abbia due anime: una è caduta nel silenzio, l'altra è un folletto che ha saputo essere mimetico, assimilando al linguaggio giudiziosamente corrente il suo divino balbettio.

[La pittura di Carlo Levi]

Anch'io, per le solite vicissitudini di queste occasioni, ho visto la mostra all'ultimo momento.

Sono stato un'ora per le sale, e ho osservato intensamente e drammaticamente, drammaticamente... Essendo ancora sotto lo *choc* di questo incontro drammatico con la globalità della pittura di Carlo Levi, vi farò quindi una breve (la più breve possibile, e purtroppo caotica) scheda di quello che è stato il mio dramma di fronte a questa mostra.

La prima impressione che si ha, entrando, è quella della normalità... poi, pian piano, attraverso l'accumulazione e attraverso l'iterazione, che sono forse le due caratteristiche strutturali continue e più tipiche di Levi, questa normalità comincia a diventare abbastanza anormale; tuttavia in un senso largo della parola resta normalità, perché ci troviamo di fronte a una pittura che vuol essere soltanto e profondamente e totalmente pittura. Forse questo discorso non l'avrei fatto dieci o quindici o vent'anni fa, periodo in cui già conoscevo e ammiravo Levi, ma è storicamente necessario e stranamente giusto che lo faccia adesso.

Siamo disabituati a vedere di fronte a noi una serie di quadri come questi di Levi, in cui la pittura conclami totalmente se stessa; siamo di fronte alla pennellata ora spumeggiante, ora parca di colore e quindi assorbita dalla tela; siamo di fronte al problema del rapporto tra

Intervento del 20 ottobre 1974, in occasione di una mostra di Carlo Levi tenuta al Palazzo Te di Mantova

campitura e contorno; siamo di fronte a dei contorni i quali diventano così drammatici da perdere il loro senso semanticamente riconoscibile nella realtà e assumerne degli altri; alberi che somigliano a donne, donne che somigliano ad alberi, ecc.

Siamo di fronte alla materia ora grave, quasi graveolente, ora sottile e quasi eterea. Siamo di fronte a una serie di amori culturali tutti estremamente pittorici di Carlo Levi. Direi che il simbolo di questa pittura-pittura è il quadro *Il Narciso* che, come mi diceva Levi, è un particolare narcisismo. Non si può parlare di un narcisismo di Levi; infatti, Attardi parlava di una serie di ritratti. Nel profondo, in sostanza, tutti questi ritratti sono degli autoritratti, e che cosa è questo cumulo di autoritratti se non una forma meravigliosa, solare di narcisismo? Ma questo narcisismo di Carlo Levi è diventato poi nella sua pittura una struttura mentale, cioè *Il Narciso* che Carlo Levi ha dipinto non è più se stesso, ma è il Narciso che scoprendo l'immagine di se stesso scopre se stesso oggettivamente, e scopre l'oggettività del reale, e quindi ecco perché Levi ha potuto dipingere in quel modo, perché ha creduto di restituire attraverso la pittura la realtà, una realtà scoperta narcisisticamente e nello stesso tempo oggettivamente, quindi in un modo ambiguo e curioso, estremamente drammatico, e affascinante. Ecco, questa è la prima impressione normale che si ha entrando di fronte a questa grandiosa mostra.

Senonché, c'è poi qualcosa che contraddice tutto quello che ho detto fino adesso. E che cos'è questa contraddizione straordinaria che rende drammatica la visibilità di questa mostra? È la presenza, in questa pittura (così completamente pittura, come vi dicevo), di qualcosa che invece non è pittura. Non è pittura, non dico in un senso contenutistico – non oppongo un contenuto a una forma pittorica, no – ma nel senso di qualcosa che non è pittura proprio nell'ambito formale della pittura;

cioè ci sono degli errori. Qui ho fatto un piccolo elen-
chetto, forse qualcuno vi viene in mente, se io ve lo leg-
go. C'è un ragazzo che ha un braccio fasciato vicino ad
un asino: quadro bellissimo, però la fasciatura, la benda
del braccio è piatta; è un piccolo errore; una piccola sto-
natura proprio nel senso pittorico, più formalmente ba-
nale, direi. C'è la bambina rachitica; credo sia la bambi-
na di Melissa, già ricordata se non sbaglio, avvolta in
uno scialle: un'altra figura straordinaria, commovente,
tutta pittura, tutta pittura; eppure anche lì, se voi osser-
vate la strada ai piedi di questa ragazzina, questa strada
è qua e là un pochino tirata via, un po' sporca, come di-
cono certi pittori. Poi c'è una donna luttuosa con uno
scialle nero che l'avvolge, figura incantevole, pittorica,
c'è una violacciocca sopra lo scialle: è un po' tirata via,
un po' sorda, è un po' pesta; c'è una madre cannibala
che divora il figlio, è tutto bello, è tutto straordinario: le
mani della madre sono un po' tirate via, sono un po' un
piccolo errore non dico di anatomia, ma di stesura della
pasta cromatica sulla tela. C'è un piccolo ghio che è
una delizia, tutto bello, le fronde del bosco dietro, il sot-
tobosco, l'*humus*, la sua faccina; però ai piedi del ghio
anche stavolta la terra è un po' superficiale, è un po'
spenta.

Forse naturalmente ci sono anche dei quadri total-
mente risolti in pura pittura. Per esempio, il ritratto di
Saba e un piccolo autoritratto di Levi con berrettino
bianco in testa, con i capelli particolarmente rossi. Non
so se sia un autoritratto, oppure un ritratto che gli somi-
gli straordinariamente.... Però non soltanto quadro per
quadro, ma anche così, socchiudendo gli occhi e ricor-
dando nei blocchi di questa pittura, noteremo in grande
la stessa cosa; cioè nei grandi quadri sociali, *La Calabria
in lotta*, *La Sicilia in lotta*, queste parate di facce doloro-
se, tristi e affamate, di scialli neri, di asinelli, ecc. in que-
sti grandi quadri bellissimi, ogni tanto, in qualche ango-

lo, in un avambraccio, in un piede, in un pezzo di casa che si vede all'esterno c'è il pericolo del manifesto, c'è una certa leggera superficialità improvvisa, per cui tutto non è risolto in questa pura pittura che vi dicevo. Allora, siamo di fronte a un dramma, di fronte a una pittura che ambisce ad essere così globalmente, totalmente, misteriosamente pittura, e però ci sono degli elementi che la contraddicono proprio nel suo campo, proprio nel suo essere, nella sua specificità di pittura. E allora questo fa sì che ci troviamo di fronte a qualcosa di misterioso, a qualcosa di indefinibile. Per parlare di questo qualcosa io non posso che procedere a tentoni, perché non sono sorretto da una terminologia, né specifica e nemmeno generica, perché questo qualcosa mi è misterioso: è il dramma che mi ha affascinato in questa mostra di Levi. Potrei dire, per dire delle parole generiche, che anziché trattarsi di opere di pittura, sono in realtà una testimonianza, una forma di amore, come del resto è stato detto; e in questo magma, nel magma di questo amore, di questa testimonianza, si possono lecitamente dire le cose che ha detto Del Guercio, però si possono dire con un po' forse di minore certezza; è vero, la cronologia non è necessaria, ma è anche necessaria, e così la biografia di Levi che compare nei quadri. Adesso, guardandoli con lui, qualcosa ho saputo dalla sua bocca; per esempio, alcuni quadri sono stati dipinti durante la guerra, nel momento in cui Levi ha saputo della distruzione... del bombardamento di una sua casa, del suo paese, e questa spiegazione mi fa capire meglio probabilmente quel quadro; altri quadri, quelli del naufragio, mi ha detto Levi, sono il ritorno ossessivo del ricordo dei sette schizzi che faceva suo padre, che avevano appunto come oggetto un naufragio, il quale naufragio poi (soltanto adesso Levi l'ha capito) era la morte del padre. Insomma questi dati biografici della sua vita, e quindi del suo rapporto col mondo, e la cronologia con cui sono stati fatti i

quadri, costituiscono delle successività, delle unilinearità che sono nel tempo stesso utili in quanto quello che abbiamo visto è pittura, e sono perfettamente inutili, in quanto quello che abbiamo visto non è pittura.

Siamo così di fronte ad un mondo straordinariamente ambiguo, profondamente ambiguo e affascinante nel tempo stesso. Non farei a Carlo Levi un complimento dicendogli che è un grande pittore, gli direi una banalità; gli dico che è qualcos'altro che un grosso pittore. Sto concludendo, perché voglio lasciare la cosa sospesa. Forse per definire questo qualcosa che io vi ho definito in un modo così generico, e di fronte a cui mi dichiaro impotente, il modo migliore è ricorrere probabilmente proprio a delle tecniche, a delle critiche molto specifiche, addirittura specialistiche, forse lo strutturalismo e forse l'antico, innocente, candido, bellissimo formalismo russo degli anni Venti. Šklovskij, per esempio. Infatti questa mostra di Levi, che dimostra che la sua è pittura e non è pittura, è la dimostrazione della bontà delle teorie del formalismo e dello strutturalismo, cioè non siamo di fronte a un genere; la pittura di Levi fa crollare le barriere che dividono la pittura dalla letteratura, la letteratura dal cinema, il cinema da qualcos'altro; cioè è una trionfalistica, esplosiva, vitale dimostrazione che la pittura non è un genere artistico; è qualcos'altro, è un universo formale, con delle sue leggi interne che valgono soltanto per quella forma lì, che valgono soltanto per Carlo Levi.

Ora, secondo me, il debito che la critica italiana deve saldare con Levi è appunto uno studio filologico attento, formalistico, strutturalistico di queste leggi interne che determinano questo fenomeno ambiguo, narcisistico della pittura di Levi in modo profondamente e strettamente autonomo, non mascherando però una profonda conflittualità drammatica tra questo universo formale e i suoi contenuti.

Le ambigue forme della ritualità narrativa

Per poterne parlare con quella precisione analitica che desidererei, dovrei «leggere» *La nuit américaine* di Truffaut in moviola. Ho visto al cinema qualcosa come la grande riproduzione di un quadro, non il quadro. Il critico deve osservare il quadro da vicino, guardando e riguardando dettagli e particolari, passando e ripassando cento volte col naso sulla superficie dipinta. Il «segno» della pennellata è uno dei caratteri essenziali della pittura; e così gli eventuali contorni, le velature, le campiture ecc. ecc.: la «materia» insomma, fino alle sue grane e alle sue sfumature più impalpabili. Parlare della *Nuit américaine* senza un'analisi alla moviola, significa parlarne a braccio. Mi conforto pensando che tutti i possibili modi di parlare di un'opera sono leciti.

Prima di tutto: perché questa assoluta necessità di un'analisi in moviola del film di Truffaut? Bene, perché esso è un film pensato, scritto e girato per il montaggio: probabilmente Truffaut si è trovato il film in moviola già quasi montato.

Ora, questa è una caratteristica dei film commerciali, e, più precisamente, dei film commerciali americani, le cui sceneggiature erano appunto scritte tecnicamente, e il film non era che la loro fedele riproduzione visiva.

Il rapporto tra primi piani e campi lunghi, tra campo e controcampo, tra movimento di macchina e movimento di macchina ecc. ecc.: tutto era previsto nella sceneg-

giatura fino al minimo dettaglio, e il regista non era dunque che un esecutore. Egli si limitava a girare – pagina per pagina – il copione (il contratto parlava chiaro): finito di girare, sgombrava il campo e lasciava il posto al montatore, il quale controllava e ritoccava l'opera di riproduzione visiva del copione scritto, aggiungendo l'una all'altra, con «attacchi» irreprensibili, le varie inquadrature (che erano quasi sempre dei brevi piani-sequenza). Truffaut ha fatto – tecnicamente – la stessa cosa. Giurerei che la sceneggiatura della *Nuit américaine* è stata scritta con tutte le indicazioni, in una terminologia perfetta fino alla pignoleria. In questo senso – e solo in questo senso – hanno valore nella *Nuit américaine*, le «citazioni» di altri film (il momento in cui il regista apre un pacco con delle monografie intonse su dei registi, in prevalenza americani, Hitchcock, Hawks ecc.). Solo che – a differenza dei film americani, pensati, scritti e girati espressamente per quel montaggio che avrebbe dato loro la forma definitiva, calcolata in astratto e per pura esperienza di mestiere – il film di Truffaut è pensato, scritto e girato in vista di un montaggio che, anziché essere concepito come un'operazione pratica, è concepito come un'operazione estetica.

Dunque Truffaut, nel girare il film, si è in un certo senso degradato al rango di esecutore, come i registi nei film americani (che nei casi migliori – dovuti un po' al caso – diventano meravigliosamente oggettivi: anzi, dei veri e propri oggetti, come in Ford). ma questo rango subordinato non è per Truffaut che rigida disciplina a una restrizione formale da lui stesso voluta: e, su tutto il suo diligente e rigoroso lavoro artigiano, si proietta indietro la luce nobilitante del fine artistico, anzi, strettamente estetico, che non era certo nelle intenzioni dei registi commerciali del mito americano (ed è in questo senso, ancora, che si giustificano, nell'elenco delle monografie metalinguisticamente citate nel cuore del film, i

nomi di Rossellini e di Godard). «Io faccio del cinema tecnicamente perfetto come un mitico artigiano americano della vecchia guardia» sembra dire Truffaut «ma so di star facendo del cinema d'arte.»

Se il fine del film è il montaggio in quanto tale – cioè in quanto operazione estetica – non si può che dedurre che il reale contenuto del film è il suo ritmo. Nello sceneggiare la storia – anzi, la doppia storia, perché il film racconta la storia di un regista che racconta una storia – Truffaut, attraverso la serie degli incastri in cui fatalmente le due storie si frantumano alternandosi e derealizzandosi a vicenda, in modo appunto da ridurre tutto a ritmo, è stato costretto a calcolare le regole di questo ritmo. Ne è venuto fuori un copione che è un vero e proprio «spartito»: «spartito» tutto fatto di allegretti, mossi, andanti, vivaci, vivaci ma non troppo (c'è un solo «adagio»: la confessione, in automobile, di Alexandre al medico americano delle sue fasulle pene d'attore: sentite però da lui sinceramente, e quindi quasi commoventi). Tale spartito è stato da Truffaut scritto ed eseguito alla perfezione. Ma non è tanto questo che interessa, quanto il fatto che *non* è la psicologia dei personaggi (sia nel film fatto che nel film da farsi) che determina il ritmo: ma, al contrario, è *il ritmo* che determina la psicologia dei personaggi e la loro storia. Nell'intrecciarsi dei motivi ritmici, Truffaut aveva bisogno di un ritmo veloce? Ed ecco che i personaggi dovevano essere eccitati e allegri. Aveva invece bisogno di un ritmo moderato? Ecco che i personaggi dovevano contenere e misurare i loro sentimenti e i loro gesti, ecc. ecc. Questa arbitrarietà nell'inventare in funzione del ritmo, matematico e astratto, delle situazioni concretamente psicologiche ed esistenziali, dà a tali situazioni una straordinaria verità ed eleganza. Costretto – come ho detto – da certe necessità ritmiche, Truffaut aveva bisogno di certe situazioni psicologiche: ebbene, egli non doveva inventarle dal

nulla e renderle attendibili, come fa generalmente un narratore: egli si limitava a scorrere il «repertorio» delle proprie esperienze, e scegliere da tale repertorio le situazioni che gli parevano più adatte. Ora è lo straordinario equilibrio tra «repertorio» e «spartito» che rende così pregevole questo film. Le due fonti che vi confluiscono – le esperienze umane, esistenziali, da una parte, e le esperienze tecniche ed estetiche dall'altra – hanno una comune origine culturale che le unifica perfettamente. Semplificando e generalizzando forse un po' troppo, potrei dire che si tratta del *background* della grande cultura francese, la quale garantisce un livello di naturale eleganza a chiunque per nascita o formazione sia portatore dei suoi valori. Truffaut con questo suo film se ne fa ancora una volta campione: e, non per nulla, attraverso un'altra citazione, nel film, si fa il nome di Cocteau, l'Eleganza realistica. Potrei fare un lungo elenco delle situazioni e dei sentimenti nei rapporti dei personaggi: tutti sorprendentemente veri, pieni della brutalità e della sottigliezza, della crudeltà e della sventatezza della vita, col suo fondiglio demoniaco, condannato a restare per sempre oscuro (all'analisi, ma non alla rappresentazione). Potrei fare anche un lungo elenco delle situazioni cinematografiche vere e proprie – anch'esse, come i rapporti umani e psicologici – imposte dal ritmo e in sua funzione: per esempio, la ripetizione delle scene girate due o tre volte dal regista, la cui funzione iterativa ha un carattere espressamente musicale. E certe scene sintetizzate, che giungono quasi alla frenesia del balletto. E potrei infine fare un lungo elenco delle scene in cui affiora la coscienza metalinguistica – facendosi ritmo essa stessa: per esempio, la stupenda scena finale con l'annuncio della morte di Alexandre, in cui si ha un'identificazione del cinema, da una parte, con la realtà, dall'altra con la finzione cinematografica. Contro l'universo eburneo, incontaminato, quasi recinto da un cristallo infrangibile,

del *cinema come finzione*, viene a urtare brutalmente, senza però riuscire a penetrarvi, il vociante, confuso, casuale universo del *cinema come realtà*.

La straordinaria armonia ottenuta da Truffaut tra «spartito» e «repertorio» è dovuta, oltre che alla leggerezza e all'intelligenza dello stile, a un'operazione che a queste fatalmente si accompagna: la convenzionalizzazione. Se Truffaut non avesse leggermente convenzionalizzato sia i personaggi che l'esecuzione tecnica, il ritmo – come egli voleva – non avrebbe potuto divenire il protagonista assoluto del suo film. Attraverso questa felice convenzionalizzazione Truffaut paga però il suo scotto alla riuscita del film stesso: perché, appunto, tale convenzionalizzazione ne è anche il limite, in quanto paura della mancanza di limiti.

I quattro brevi prologhi che precedono il corpo del racconto della *Grande bouffe* sono quattro brevi ritratti di personaggi. Sono eseguiti esattamente come potrebbe eseguirli un pittore che, dopo aver scoperto le regole della prospettiva, avesse scoperto anche le regole del movimento. L'immobilità «figurativa» resta sostanziale. La prospettiva – illusoria esattamente come negli affreschi di Masaccio o negli olii del Caravaggio, o nei disegni di Courbet – e il movimento sono accessori. Il movimento tenderebbe a creare una composizione a tutto tondo, cioè qualcosa di simile alla scultura, ma non è così. Infatti lo schermo è piatto, e come la prospettiva, anche il movimento è piatto. Esso consiste, da parte della macchina, in una serie di cambiamenti di angolazione e di distanza dal personaggio, la cui successività costruisce appunto qualcosa di immobile, e, da parte del personaggio, in una serie di gesti e cambiamenti di posizione che tendono a definirlo interiormente, nella sua intimità e non nella sua azione.

I quattro ritratti dei protagonisti, in questa loro immobilità – lucidamente accentuata dalla lunghezza «esa-

sperata» (come si dice in gergo) delle inquadrature – riescono profondamente enigmatici.

Sembrerebbe che Ferreri non abbia voluto presentare i suoi personaggi – in questi quattro lussuosi ritratti – chiarendoli subito allo spettatore, ma abbia voluto piuttosto renderglieli oscuri. Quattro ritratti in piedi, contro il fondo, perfettamente qualificato e datato, del loro ambiente, colti in una sintesi di gesti abitudinari e quotidiani che, nel momento stesso in cui li caratterizzano li tolgono per sempre alla nostra comprensione fissandoli nella ontologicità allucinatoria dell'esistenza corporea.

Questi quattro enigmatici ritratti di quattro persone medie della buona borghesia degli anni Settanta (un alto magistrato e un coreografo francesi, un pilota e un proprietario di ristoranti italiani) sono stupendi. Lo scarlato e il sanguigno degli «interni» francesi, e il profondo, cimmerio azzurro-grigio degli esterni – dove l'agio si confonde con una tristezza infinita, e la ricchezza tradizionale ha il colore del piombo – si addensano intorno alla carne insana dei personaggi, definendone un'indecifrabile decisione interiore. Tutto il passato vi è sintetizzato (nel cinema il colore di una parete, il luccichio di un coltello, il disegno dell'ala di un aeroplano immobile, possono avere, in un solo inarticolato «segno» espressivo, tutta la complessità di una frase proustiana); il presente vi è analizzato in una serie di gesti che hanno una strana determinazione, quasi invasata, nella sua calma aprioristica «alla De Sade»: ma niente più.

È così – colti in questi loro gesti quotidiani per una partenza verso il week-end, resi enigmatici dalla loro eccessività – che questi personaggi ci restano nel cuore: quasi sacerdoti ironici di un rito (che nascondono dietro una smorfia di umorismo e di grave corporeità non priva di volgarità borghese, un loro oscuro fanatismo, chissà attraverso quali strade acquisito e fissato per sempre).

Questa ritualità – in cui la vita quotidiana, realistica e

quindi comica – trova una ambigua forma di sublimità – riapparirà solo saltuariamente, poi, nel corso del vero e proprio racconto: specialmente, com'è giusto, nei momenti culinari «pantagruelici» (ma sempre «ridotti» dall'apriorismo alla De Sade, che dà alla loro eccezionalità, una «naturalizza» per così dire illuministica, mostruosamente razionale, tendente a minimizzare il «mistero»).

I nostri quattro protagonisti dei ritratti del proemio hanno infatti deciso di uccidersi attraverso un'ingestione smisurata di pietanze raffinate. Dunque era in questo che consisteva l'enigmaticità della loro rappresentazione in un loro iniziale momento di vita quotidiana puramente esistenziale. Era in questo che consisteva il nucleo o principio narrativo del film.

Va detto subito che le ragioni per cui i quattro amici decidono di uccidersi attraverso questa «abbuffata» comunitaria restano non solo implicite, ma addirittura arbitrarie: pertengono per definizione alla categoria dell'ontologico. Non le si sapranno mai.

Da questa premeditata arbitrarietà, o vero e proprio partito preso, del lasciare non dette le ragioni che spingono i protagonisti a suicidarsi, nasce un doppio registro interpretativo del film o perlomeno due elementi interpretativi conduttori, che valgono contemporaneamente, senza che alla fine nessuno dei due prevalga, lasciando dunque l'opera, piuttosto che sospesa, sdoppiata.

Primo elemento interpretativo: l'ontologia («quattro persone decidono di cercare insieme la morte mangiando in modo spropositato») pertiene all'irrazionalismo neorealistico, investito su nuovi contenuti: personaggi borghesi anziché popolari, Parigi anziché la periferia urbana italiana centro-meridionale.

Il neorealismo (magari giunto al limite felliniano) investito su Parigi fa uno strano effetto. Ma: l'ambiente del film – cioè la vecchia casa avita dell'alto magistrato –

è tipicamente neorealistica: il *bric-à-brac*, il disordine, l'emarginazione urbanistica, la vivacità figurativa, la paccottiglia *fanée*, il giardino in disuso pieno di bestie da cortile e in mezzo – situazione bizzarra – un albero sotto il quale Boileau veniva a ispirarsi per le sue poesie, ecc. ecc. costituiscono un vasto armamentario neorealistico. Alla tecnica narrativa neorealistica pertengono le «puttane» assoldate, che irrompono nella vicenda con tutta la «vivacità» – fatta propria dal regista – della loro professione, a polverizzare ulteriormente in ghirigori e in *gag* la vicenda già di per sé frammentaria del film. E infine di stretta osservanza neorealistica è appunto la polverizzazione del racconto. Esso procede coralmemente a «frammenti» in cui il passaggio del tempo è dato da una serie di «ricominciamenti» fittizi («attacchi» da «interni», dove un episodio finisce, ad «esterni», dove un altro ne ricomincia, e viceversa): polverizzazione accentuata da «pretestualità» narrative aggiunte al tema centrale dell'ingestione del cibo (la «Bugatti» per il pilota appassionato di meccanica, l'amore per una commensale – che piano piano assurgerà a co-protagonista per l'alto magistrato rimasto sessualmente *puer*, le «manie» sessuali del pilota italiano, l'omosessualità del coreografo francese ecc. ecc.). Anche le reazioni dei vari personaggi di fronte allo svilupparsi di una situazione voluta da loro (il suicidio per cibo) sono del tutto arbitrarie, nascondono intenzioni inesistenti (irriducibili a una logica che in effetti non c'è: la logica che li spinge al suicidio). Per esempio l'inalberamento accanito e ottuso del pilota che a un certo momento si ribella urlando chiaro e tondo che «è assurdo volersi uccidere a furia di mangiare», e se ne va (per poi morire di un colpo sotto la neve, sulla «Bugatti») non è in alcun modo giustificabile, se non attraverso una logica lapalissiana. Anche la morte del cuoco (il delizioso Tognazzi) è fuori da ogni rigore logico: se la morte doveva essere per indigestione, perché egli

muore, praticamente, per una masturbazione, che appartiene all'ordine dei pretesti narrativi aggiunti a quello centrale del mangiare? Inoltre, perfettamente, totalmente, neorealistico è il dialogo, dove *mai* la parola è pregiata, a causa dell'assoluto privilegio conferito alla chiacchiera. La lingua di tutto il film non è mai non solo espressiva, ma nemmeno referenziale: essa è solo e semplicemente «fatica». Si parla solo per parlare, e si parla sempre d'altro: ma questo «altro» è insignificante. È il «più o meno» piccolo-borghese.

Seconda ipotesi interpretativa: l'ontologia della decisione di morire d'indigestione è simbolica. Essa è un'ontologia che riguarda l'intera esistenza umana: una variante assurda e illogica delle forme che può assumere il desiderio di morte. In tal caso al film verrebbe conferita un'aria metafisica. Cosa che in parte, infatti, avviene. Tutta la parte «visiva» ha questo carattere metafisico, sia nel senso minore che è il momento surrealistico del neorealismo (la paccottiglia scenografica, la casa da ricchi «barboni», la bizzarria psicologica, sotto il segno zavattiniano, allargato, de «gli uomini sono matti»): ma anche in un senso più alto e cosmico, quasi kafkiano. È il tremendo, plumbeo grigiore di *ogni* inquadratura, che fa del film muto un altro film rispetto a quello parlato.

La simbologia dell'assunto «suicidio comune per indigestione» resta però come inerte, è incapace di sviluppi, cioè di proliferare metafore. Essa pare non avere altra possibilità che iterare l'affermazione di sé all'infinito. Una volta posta l'ipotesi del teorema: «Dati quattro uomini che hanno deciso di suicidarsi, e che questo suicidio consiste in una orribile ingestione di cibi da buongustai, quali sono gli effetti che ne conseguono e i significati che si rivelano?» tutto finisce lì, nell'impostazione. Il «come dovevasi dimostrare» accade, ma senza dimostrazione. Bisognerà dedurne che il «principio metafisico e metaforico» di Ferreri è inarticolato, arbitrario

e non dialettico, tale da produrre ripetizioni e non evoluzioni, e che, di conseguenza, il ghirigoro concentrico che ne consegue è – proprio attraverso la sua rozza ambiguità – il segno di una *contestazione assoluta*, che mette in scacco «globalmente» la logica del reale, non ammettendo la possibilità di *alcun genere* di logica?

Appunti con molti punti per ecc.

Vitalità. Tradizionalismo (quartine rimate...). Estroversione. Normale-diverso; diverso-normale. Estroversione e *captatio benevolentiae*. Estroversione e ipocrisia. Estroversione e mimesi. Estroversione simpatetica. Virilità. Idea virile del lettore. Destinatari i maschi (omosessualità). Argomento le femmine. Eccesso di eterosessualità. Erotomania. La donna come compagna politica contraddetta. Lo Stato come scenario «estraneo» del diritto (recuperato forse attraverso umilianti patti) al rapporto erotico normale. Suo eccesso. Totale ignoranza della coppia Rimbaud-Verlaine. Notare l'impossibilità: 1) dell'*haiku* o del *Lied*, 2) del racconto epico lirico. Notare l'uso ottimistico della vitalità. Notare il rovesciamento del sentimento dell'angoscia in un dato positivo. Proposta allo Stato di accettare il rovesciamento dell'angoscia, accettando dunque l'angoscia. Proposta allo Stato di accettare il tepismo, praticato come valvola di sfogo. La condizione di «buffone» che cambia totalmente senso nella accezione di «buffone di Stato» al posto di «buffone del Re». Il buffone di Stato sa e accetta tale definizione, sa e accetta il suo compito. Obbligo dell'estroversione. Il singolo può essere anche angosciato, ma ciò non deve costituire una complicità con gli altri. In ogni caso il destinatario non deve essere visto come angosciato (neanche come possibilità). Si presuppone solo in lui un'approssimativa conoscenza dell'angoscia (e della degradazione). Tutto finisce

in una bevuta tra maschi. Ricordo del formalismo. Sbronze dedicate a Majakovskij. Platonov citato facendo l'occhiello al poeta occidentale. Mandel'stam ignorato. Ma forse è conosciuto e amato Fitzgerald. Del formalismo resta tuttavia soltanto un'idea esistenziale del poeta; e, del futurismo (quello dei formalisti), resta solo il fumismo. Ma il ribelle sa che il fumismo è un ingrediente, e non accetterebbe mai di essere un fumista se questo non facesse parte del ruolo che egli si è assunto, cioè far circolare lo scandalo. La femmina è un magnifico pretesto. Il puritanesimo della società comunista ecc. L'alibi del silenzio come tattica. Ciò che non è detto è virile. Sostituzione dello scandalo col fenomeno. Del poeta maledetto col figliolo prodigo. Il moralismo va amministrato fumisticamente. Il linciaggio (dei burocrati) va suggerito allegramente. L'Urss come ultimo stato tradizionalmente repressivo, che costringe la gente a mentire continuamente (Stendhal). Il poeta come esempio di come mentire. Esempio di abilità anziché di santità. Bisogna parlare molto. Prolissità e tradizione. Ripeto, estroversione come garanzia di fraternità. Il poeta come campione di adattamento: là dove l'adattarsi è doloroso come altrove il non sapersi adattare. Diversa qualità della vita. Esperienze profondamente segnate da un'estraneità storica simile a quella attribuita ai morti. Evtušenko come morto. Sue risa, gesti, gesticolamenti, azioni, movimenti, emozioni, rapporti, ecc. come quelli di un Etrusco. Sensazione accresciuta dal tenore di vita paleoindustriale dell'Urss. Mondo contadino e provinciale. Cosmopolitismo (condannato da Gramsci) di Evtušenko, fortunatamente solo esteriore. Estroversione come menzogna politica. Diplomazia che denegandosi si riconferma. Ufficialità «rovesciata», e riproposta con buona possibilità di successo. Funambolismo grigio. Appello erotico come appello politico. Fine della politica. Totalità dello Stato. Gli «uomi-

ni semplici» da modelli a destinatari. Il sesso femminile come moneta di scambio:

Com'è potuto succedere questo?
Scordandoci il suo senso primordiale,
abbiam rimosso la donna, abbassandola
all'eguaglianza.

...
Come indugiava dentro le mie dita
la curva avida e nuda della spalla
e i suoi occhi di sesso sconosciuto
diventavano, urlando, femminili.

...
Tanto poco alla donna è necessario,
dio mio, per esser conosciuta donna.

Altra moneta di scambio, la vodka. La *Ballata della sbronza* migliore poesia di Evtušenko. Anche un certo spiritualismo mistico può essere moneta di scambio. Purché oratorio e reso riconoscibile al destinatario come contraddizione, lecita, alle leggi della rivoluzione: o almeno come istituto tradizionale (contadino) metaclassista. Naturalmente la moneta di scambio più corrente è lo «scherzo serio» del buffone.

Non esser scapestrato è sconveniente
nel dolore. Sull'anima in rovina
lurido e lacerato, come Zorba,
celebrando la tua vergogna, danza.

I versi più belli di Evtušenko sono:

Quale felicità
che fra gli aprili e i maggi
nessuno abbia abolito
le predelle dei tram.

Intorno è azzurro-azzurro
sopra tutto il pianeta.
Voglia di andare al cinema
a un film che non esiste.

Un film del 1922 o '23? Il recupero del formalismo modificato dal realismo socialista. In una moviola che gira all'indietro, la pallottola del poeta suicida rientra dentro la canna della pistola (un presunto Dziga Vertov). Ma Šklovskij ha l'aria di non riconoscere simili recuperi. Le cose si sono messe in modo che la Rivoluzione è in mano al Potere. Banale conseguenza: se un poeta vuole essere rivoluzionario deve essere poeta del Potere. Per questo la situazione storica dell'Urss è profondamente estranea. L'estraneità è quella però dei morti, i cui gesti ci sembrano così carichi di misteriosa felicità e vitalità, anche nei peggiori frangenti. L'estraneità dell'Urss è il vero contenuto della poesia di Evtušenko. La sua ufficialità che si è negata per essere tale, finisce per essere fonte di autenticità. La sua abilità di comiziante e istrione, finisce col diventare santità straziante. In certi frangenti alcuni uomini sono costretti a essere santi anche se di per sé non lo sono affatto. Abitare in un paese estraneo perché vi si verificano contemporaneamente fenomeni desolatamente ritardati e fenomeni disumanamente anticipati, conduce a una follia che non può però disgiungersi dalla mediocrità dell'*establishment*. Difficile prevedere cosa ne sarà delle poesie. Più facile prevedere cosa ne sarà dei figli. Saranno figli fortunati. Non avranno conosciuto la breve e atroce stagione del consumismo, né quella della coincidenza tra Rivoluzione e Potere. Anche il problema ecologico sarà di più facile soluzione tra vent'anni in Urss. Tra vent'anni in Urss varrà la pena di vivere. È questo in effetti tutto ciò che fanno le betulle nane.

Femmes femmes

Femmes femmes è il primo prodotto «finito» di una ricerca cinematografica durata per una decina d'anni, coincidente soprattutto con la parabola «metalinguistica» di Godard e dei suoi giovani e terroristici epigoni. Trattandosi dunque di un prodotto «finito», *Femmes femmes* si propone – oggettivamente, al di fuori forse delle intenzioni dell'autore – di restaurare una classicità in cui la ricerca «metalinguistica» venga almeno in gran parte riassorbita. Vedendo *Femmes femmes* non si pensa continuamente che il suo autore sta facendo del cinema, e, soprattutto, sta pensandoci. Il «distacco» dall'opera si è ridotto in Vecchiali a un certo diffuso sentimento senza più pressioni e violenze sullo spettatore, e soprattutto senza più esibizionismi. La «lezione», com'era fatale, è rientrata sia pur vistosamente nei codici. Sparita la intenzionalità e dunque la messa in discussione dell'opera proprio nell'atto del suo realizzarsi, è rimasta l'opera, nuda e semplice. Trattandosi di una «restaurazione», non ideologica sul piano della ideologia ma sul piano dell'espressività, quella di Vecchiali è in definitiva (in un contesto storico peraltro molto particolare: la Parigi dei primi anni Settanta) una riscoperta del cinema. Nel bianco e nero di *Femmes femmes* traspaiono i grandi, commoventi modelli primi: quanto a me, ho pensato a Murnau (*L'ultima risata*), a Dreyer (*Gertrud*) o a qualche minore, per esempio Machaty. *Femmes femmes* è tuttavia – e questo è straordina-

rio – proprio un film sul cinema! O meglio, addirittura, sull'espressività audiovisiva in generale. Le due protagoniste, infatti, sono due attrici: due attrici *teatrali* il cui mito è però (come dimostrano le fotografie appese alle pareti del loro appartamento rosselliniano) *cinematografico*. Esse recitano Racine o magari un *vaudeville* paesano, ma vorrebbero essere due «stelle» di Hollywood. Si instaura così un *ménage à trois* fra «realtà», «cinema» e «teatro». Le due attrici sono due attrici fallite che scendono la china della degradazione sociale. Dunque sono abbandonate sia dalla pienezza della loro «professione» (il teatro) che dalla pienezza del loro «mito» (il cinema). Non resta loro che il vuoto della realtà. Ma il «riciclaggio» è irrefrenabile. Ecco che quando la «realtà» sembra più vuota, inerte, insignificante, puramente tragica perché senza ragioni – essa viene di nuovo riempita da quella «coscienza di se stessa» che è la rappresentazione: il cinema, in quanto il suo codice linguistico coincide con quello, appunto, della «realtà come rappresentazione naturale», e, inoltre, in quanto esso è un modello totalizzante (nel cominciare a morire, una delle due attrici, pur soffrendo selvaggiamente, «imita» la posa disperata di una delle adorate *star* hollywoodiane); e il teatro, in quanto i personaggi interpretati contagiano una volta per sempre chi li interpreta, e se un'attrice è stata una volta un'eroina di Racine non cesserà più di esserlo. Il personaggio di un grande autore è sempre più grande dell'interprete (spesso meschino, privo di talento o addirittura cane), ma gli presta generosamente la sua grandezza. In conclusione le due povere fallite alla deriva – quasi sul punto di diventare due barbone – sono *dilatate* semanticamente, nella loro realtà, da ciò che esse sono nel cinema-teatro. Potrebbero naturalmente, come tutti gli esseri umani, raggiungere una loro «grandezza» – anche monumentale – coi loro propri semplici mezzi: fatto sta che nel film di Vecchiali esse raggiungono la «grandezza», appunto monumentale, attraverso

la dilatazione linguistica che ho detto. Ma è la loro «grandezza» che alla fine conta. Quelle due povere, farneticanti «emarginate», ridotte a rottami umani, ci appaiono alla fine del film, due personaggi degni, ripeto, dello Jannings di Murnau o della Gertrud di Dreyer (tanto per fare due esempi puramente paradigmatici). Il loro amore, che è sensuale senza essere lesbico, che è spirituale senza alcuna retorica spiritualistica, che è commovente senza alcun sentimentalismo – ha la fermezza e la follia delle grandi invenzioni poetiche dei piccoli maestri. Perché esso, nell'evitare appunto i pericoli di uno psicologismo clinico, di uno spiritualismo culturalmente squalificante, e soprattutto del sentimentalismo, ad altro non ricorre che a una estrema, lieve e profonda eleganza (non formalistica, anzi, se mai un po' goffa): e ciò – lo si lasci dire a un testimone italiano – era possibile solo nel cuore di una cultura come quella francese: mai *establishment* culturale è stato rappresentato con tanta innocenza e assolutezza come nelle due attrici fallite (le straordinarie Hélène Surgère e Sonia Saviange) di Vecchiali.

[Introduzione a G. Debenedetti,
Poesia italiana del Novecento]

La scrittura critica di Giacomo Debenedetti affascina subito perché in essa coesistono gli elementi di una conversazione – divagante, frammentaria e sproporzionata – e gli elementi – contrari – di un racconto ben costruito in cui la trama e la *suspense* hanno per protagonisti i «motivi stilistici» in divenire drammatico. Tuttavia tale scrittura perde, a un suo livello più profondo, ogni brillantezza e ogni tensione romanzesca, rivelandosi di una severità quasi dolorosa.

Il fatto è che Debenedetti interroga la letteratura e i suoi testi facendone un simulacro della realtà. Il suo impegno a capire diventa dunque questione di vita e di morte, perché, appunto, la realtà per lui è stata drammatica fino allo spasimo, come per tutti gli esclusi e i perseguitati. Come un bambino che si sente perduto se non svolge alla perfezione il suo compito, così Debenedetti si è sentito obbligato – come per giustificarsi, con orgoglio pari alla mitezza, davanti a coloro che, alle origini, l'hanno escluso e perseguitato – a rivendicare a sé il diritto di capire la *loro* realtà. Anzi, a capirla meglio di *loro*. Ha dovuto, con caparbia e ostinazione disperatamente infantile, impadronirsi di ciò di cui, alle origini, era stato spossessato. Egli si presenta alla fine come un grande «possessore» (della realtà trasformata in cultura letteraria), ma senza che la sua disperazione cessi mai di tormentarlo, a causa di una terribile incertezza (sulla

stabilità del suo possesso) che diviene incontenibilità conoscitiva. (È il conoscere senza fine che gli consente di mantenere il dominio sui territori conosciuti.)

Nel seguire – stavolta, in questo libro di lezioni che coinvolgono quasi morbosamente il lettore – l'evolversi del fenomeno letterario da una condizione (l'ermetismo) ad una condizione contraria (la poesia impegnata) – egli si impone la fatica improba, mortale, di affermare, testimoniare e provare la sua conoscenza di tutti i fatti fondamentali di tale evoluzione (Mallarmé, Montale, Ungaretti, Saba...): di affrontare la loro convenzionalità e di riesprimerli, con un'abbondanza schiacciante di argomenti e di scoperte.

Assistiamo così alla sua – fintamente paziente – aggressione dei testi, al fine di ricostruirli e, soprattutto, al fine di cercarne i legami *veri* coi testi precedenti (o con quelli futuri). Ora, i legami convenzionali (cioè quelli della critica professionistica e, spesso, universitaria) sono grossolani e quindi limitati: i legami *veri*, al contrario, sono sottili, profondi e quindi illimitati.

Quasi a esorcizzare questa illimitatezza schiacciante del suo ricercare, Debenedetti allora abbassa il volume della voce, trasforma il suo dialogo in una specie di sordo e ostinato discorso monologante, ben sapendo che gli ascoltatori sottraggono autorità a chi si pone obiettivi praticamente irraggiungibili. Tale monologare di Debenedetti non poteva naturalmente che essere colmo di una trepidazione e di un'ansia contagiose: cosa che lo tradisce. Ciò non toglie che egli, imperterrito, una volta impostato il «registro del monologo», si lasci quasi provocatoriamente trasportare dai *raptus* che lo portano a cercare fonti e analogie dei testi nei luoghi più tortuosamente segreti. Ma esorcizza anche questo: attraverso l'istituzione – peraltro pienamente giustificata – del terreno comune di una cultura specialistica (quasi fino all'esoterico) condivisa da lui, dal suo lettore, dai suoi

autori e dai lettori dei suoi autori. Ne deriva una assoluta parità di dignità culturale tra lui e i poeti oggetto della sua ricerca: li ammira svisceratamente, certo, ma rifiuta la posizione di inferiorità che hanno di solito i critici e gli insegnanti: egli condivide coi suoi poeti l'intensità e la tensione culturale, l'iniziazione, le scelte conoscitive e esistenziali: non solo, ma anche i loro manierismi, la loro gergalità mondana, il loro modo di fare dello spirito, e magari addirittura una certa loro accademicità. È un loro complice. Nelle sue mani, un loro testo è esaminato con la loro stessa sensibilità, e con la stessa potenziale inesauribilità del loro rapporto con esso. Quando Debenedetti si attacca a un testo – o a un suo frammento significativo – non lo lascia più. Perché se la sua analisi non fosse infinita, non sarebbe.

Non sono questi i connotati professionali e ufficiali di un critico. Ciò è la grande qualità, ma anche l'angoscia di Debenedetti. Egli non è mai riuscito a teorizzare il suo modo di leggere. Ciò non toglie che esso sia teorizzabile, e che anzi sia di una coerenza addirittura ossessiva. Non c'è il benché minimo iato epistemologico, non solo nell'intero corso della sua critica, ma nemmeno all'interno dei singoli saggi o addirittura delle singole proposizioni. Debenedetti è stato di un estremo rigore nel porsi il traguardo irraggiungibile di una totalità di lettura senza specializzazioni: totalità coincidente dunque con l'inesauribilità della ricerca, e realizzata attraverso un metodo non metodico. Lo ripeto, a causa dell'oggettiva mancanza di un metodo, tutto il continuo, testardo e geniale ragionare sui testi di Debenedetti, è pervaso di un invincibile senso di colpa: eppure egli si è sempre rifiutato, con tutto se stesso, di commettere la colpa di adottare un metodo.

[La luce di Caravaggio]

Tutto ciò che io posso sapere intorno al Caravaggio è ciò che ne ha detto Longhi. È vero che il Caravaggio è stato un grande inventore, e quindi un grande realista. Ma che cosa ha inventato il Caravaggio? Nel rispondere a questa domanda che non mi pongo per pura retorica, non posso che attenermi a Roberto Longhi. Il Caravaggio ha inventato: primo: un nuovo mondo che secondo la terminologia cinematografica si dice profilmico, intendo con questo tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa: il Caravaggio cioè ha inventato tutto un mondo da mettere davanti al cavalletto nel suo studio: tipi nuovi di persone, nel senso sociale e caratteriologico, tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggi. Secondo: ha inventato una nuova luce: al lume universale del Rinascimento platonico ha sostituito una luce quotidiana e drammatica. Sia i nuovi tipi di persone e di cose che il nuovo tipo di luce, il Caravaggio li ha inventati perché li ha visti nella realtà. Si è accorto che intorno a lui – esclusi dall'ideologia culturale vigente da circa due secoli – c'erano uomini che non erano mai apparsi nelle grandi pale o negli affreschi, e c'erano ore del giorno, forme di illuminazione labili ma assolute, che non erano mai stati riprodotte e respinte sempre più lontano dall'uso e dalla norma, avevano finito col divenire scandalose, e quindi rimosse. Tanto che probabilmente i pittori, e in genere gli uomini fino al Caravaggio probabilmente non le vedevano nemmeno.

La terza cosa che ha inventato il Caravaggio è un diaframma (anch'esso luminoso, ma di una luminosità artificiale che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l'autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi. Questo diaframma, che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte, è stato stupendamente spiegato da Roberto Longhi con la supposizione che il Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio. Tali figure erano perciò quelle che il Caravaggio aveva realisticamente scelto, negletti garzoni di fruttivendolo, donne del popolo mai prese in considerazione, ecc., e inoltre esse erano immerse in quella luce reale di un'ora quotidiana concreta, con tutto il suo sole e tutta la sua ombra: eppure... eppure dentro lo specchio tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto.

Posso amare criticamente la scelta realistica del Caravaggio nel ritagliare nei personaggi e negli oggetti il mondo da dipingere; posso amare, ancor più, criticamente, l'invenzione di una nuova luce dove far accadere gli immobili avvenimenti. Tuttavia quanto al realismo occorre una buona dose di storicismo per individuarlo in tutta la sua imponenza: non essendo io un critico d'arte, e vedendo le cose in una prospettiva storica falsa e schiacciata, tutto sommato a me il realismo del Caravaggio mi sembra un fatto abbastanza normale, superato lungo i secoli da altre, nuove forme di realismo. Quanto alla luce, posso apprezzarne l'invenzione stupendamente drammatica, ma per una mia particolare forma estetica – dovuta chissà a quali manovre del mio inconscio – non amo le invenzioni di luce: preferisco di gran lunga le invenzioni di forme. Un nuovo modo di sentire la luce

mi entusiasma molto meno che un nuovo modo di sentire mettiamo il ginocchio di una madonna sotto il manto o lo scorcio del primo piano di un santo: amo le invenzioni e le abolizioni dei chiaro-scuro, delle geometrie, delle composizioni. Di fronte al caos luminoso del Caravaggio resto ammirato ma un po' staccato (se è la mia opinione strettamente personale che qui si vuole conoscere). Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte.

[Primo e Secondo Boiati]

PRIMO BOIATI

Prima di leggere le poesie di Panagulis, bisogna leggere almeno il suo messaggio dal carcere di Boiati dell'ottobre 1970. Le poesie di Panagulis, come il suo autore sa bene, non bastano a se stesse; e d'altra parte non ambiscono a «sospendere il senso»: ci sono delle eccezioni, ma esse, nell'insieme, necessitano di essere integrate con qualcosa che è fuori di loro (la loro ragione e la loro destinazione) per poter presentarsi «finite».

Dal confronto tra il testo del messaggio da Boiati e i testi delle poesie ciò che colpisce è il salto della qualità della scrittura. Semplice, rozzo, tutte cose il primo; retoriche, elette, molto nominali le seconde. Il messaggio può fare indignare e addirittura piangere: le poesie no, perché non lo vogliono. Neanche il messaggio lo vuole, ma il risultato di commuovere profondamente lo ottiene oggettivamente, suo malgrado. Tuttavia il messaggio – scritto in fretta, di nascosto, su «pochi brandelli di carta» – contiene – per chi abbia la forza di leggerlo con distacco – alcuni elementi stilistici delle poesie. Si tratta dell'inizio, ossia l'anafora «Scrivo... scrivo... scrivo...», e della clausola: «La Morale universale e il sentimento di giustizia ci proteggano».

Il salto della qualità della scrittura è omologo al salto della qualità di vita che costituisce la figura di Panagulis

nella sua realtà: all'elenco, puramente strumentale e pragmatico delle torture che gli vengono inflitte, egli «oppone» in modo che si potrebbe definire non dialettico l'idealismo della Fede politica che lo rende capace di sostenere quelle torture così oggettivamente e elementarmente elencate.

Tra il pragma sofferto e l'ideale politico in nome di cui Panagulis soffre, c'è appunto un salto di qualità che ne fa due momenti che si conciliano solo a patto di essere estremistici e opposti.

Tanto più meramente fisico, corporale, miserabile è il pragma tanto più immateriale, spirituale, eletto è l'ideale.

Ma il rapporto «oppositorio» (esistenziale e non dialettico) tra questi due estremi comporta una specie di «dissociazione», che Panagulis vive come in una specie di sogno, o meglio di intollerabile incubo (intollerabile forse più a noi che a lui).

È questa dissociazione che consente a Panagulis di scrivere versi: dissociazione di tipo quasi schizoide, strutturalmente, se consente a Panagulis di vedersi come un *altro* e quasi di ignorare la propria reale condizione. Le parole e i riferimenti realistici, come vedremo, mancano totalmente nei versi di Panagulis: egli vi appare del tutto disincarnato, quasi astorico. Sembra assurdo, ma la letteratura – ripescata da Panagulis, evidentemente, come uno strumento politico, una forma superiore di lotta parlata – si è presentata in concreto come lo strumento di una ascesi: ché i caratteri schizoidi del santo e dell'eroe definiscono la figura di Panagulis, e tanto più quanto più egli, nella sua forza, è umile e ignaro di queste complessità e ambiguità del profondo.

A una idea così eletta di letteratura contribuisce certo anche il fatto che Panagulis non è mai stato letterato fino al Colpo di Stato e ai primi giorni della clandestinità (è proprio per la loro semplicità che le persone semplici hanno una idea altamente retorica della vocazione lette-

rarità). Inoltre i primi poeti a cui Panagulis ha potuto pensare, perché appartenenti alla sua cultura letteraria non specializzata, sono poeti «eletti»: Eluard, Aragon, Hikmet (immagino), forse Neruda, e in genere i poeti ufficiali delle *élites* di sinistra – da una parte – e i tragici greci, con i grandi classici in genere, dall'altra (viene citato Goethe).

Non c'è sforzo o ricerca apparente nei primi versi di Panagulis: non c'è attrito tra il Panagulis che non ha mai pensato di scrivere poesie e il Panagulis che scrive poesie.

Il passaggio avviene naturalmente, perché Panagulis non si è posto il problema letterario: egli ha adottato l'idea di letteratura che naturalmente possedeva, e se ne è servito.

La prima poesia che possediamo e che presumibilmente è la prima che ha scritto Panagulis nell'aprile del '67, subito dopo il Colpo di Stato, si presenta subito, nella sua veste linguistica, come il ricordo, riprodotto elementarmente ma esattamente, di poesie resistenziali di origine surrealista e con *allure* classicistica: il verso breve, l'abolizione della punteggiatura, la funzione minore e puramente descrittiva del verbo, la preminenza dell'apposizione, la percentuale molto alta di sostantivi astratti (Fede, Speranza, Intelletto, Verità, Messaggio, corredati da «fiamma», «occhi», «santi tentativi», «voci umane», «seme di odio», «ali», «scintilla», «tenebre», «nuove lotte»: tutte locuzioni retoriche, fornite però di un nuovo senso, per destinatari coscienti di tale novità).

Ma l'aspetto più appariscente della poesia è la sua struttura di «elenco», tendente all'anafora: che qui ha la forma «nascosta» del ritornello: «Pensieri nascosti / ti invitano», «Voci umane / ti invitano», «Nuove lotte / ti invitano».

Un grande contingente del libro consiste in poesie-elenchi, in anafore, o più generalmente in una mescolanza di elenchi e anafore.

L'elenco può essere semplice, cioè nient'altro che un elenco. L'esempio perfetto ne è la poesia «Vita e visione senza ritmo»:

Sorpresa...

Tradimento...

Violenza

Tirannia

Minacce, paura, oscurità, solitudine

.

e così di seguito; una serie di sostantivi, puramente accostati, senza nessun aggettivo, nessun verbo, nulla: un lungo asindeto, che vuol essere un quadro sintetico, che cerca la propria espressività nella rinuncia totale e ingenua dell'espressività.

Ne *Il tempo* l'elencazione non è più così semplificata, ma viene a formare, pur sempre senza usare verbi (se non nelle relative in funzione di apposizioni) dei gruppi sintattici: così nelle prime tre strofe l'elenco è scandito dalla ripetizione anaforica dell'indefinito «ogni»: «ogni attimo», «ogni goccia», «ogni angolo» ecc. per nove volte (le prime tre definiscono ciò che è «compagno dell'Attesa»; le seconde tre ciò che è «squillo della lotta», e le terze tre ciò che è «parto della Fede»).

Nella quarta strofa si ha una variante; cade l'«ogni» ma l'elenco continua con tre infiniti: la «Visione dell'azione» sono: «Il crescere della forza», «l'edificare la vittoria», l'«ingigantirsi dello sforzo». La quinta strofa è anaforica: i quattro versi sono tutti retti da «così», riassumendo irregolarmente il testo precedente.

In un altro caso, strettamente analogo, l'elenco è assolutamente elementare, come in *Vita e visione senza ritmo*, con la variante che i sostantivi (rigidamente elencati senza predicati né nominali né verbali) sono corredati da un aggettivo o da un genitivo qualificativo:

Risa di vita
gioie lontane
Pensieri d'amore
Istanti luminosi

e così via per tutt'e le quattro strofe (*Domani luce*).

In altri casi ancora il verbo fa un'apparizione incerta e casuale: in *Yaros* per es.: che è ancora un lungo elenco descrittivo, irregolare nella fattispecie, perché talvolta i sostantivi sono soli, talaltra sono accompagnati da qualificazioni, e non sempre il verso coincide col membro dell'elenco, ma c'è qualche *enjambement*: qui il verbo fa la sua comparsa imprevista e non necessaria all'inizio della settima strofetta: «Donne sole / figli orfani / genitori malati / *diventano...*»; ma poi, forse introdotti da questo predicato verbale ecco che nell'ultima strofa, la funzione elencatrice iterativa è affidata a tre verbi: «Cancellano l'urlo / tagliano le lacrime / portano il silenzio...».

Infine l'elenco può consistere in una serie di apposizioni: cfr. la *Definizione della Giunta*:

Bestiali impeti di violenza
Costruiti con acciaio e fuoco
Idee di tirannia fatte di terra
Piantate in menti inumane.

Voci false, orribili
più alte forme d'Ingiustizia
Anime torbide, creature dell'illegalità
carogne insepolti di ieri.

Da queste «elencazioni» elementari che trovano la loro elezione retorica nel ritmo, Panagulis passa a forme iterative più complesse e costruite: a figure anaforiche classiche (sia nella tradizione antica che nella recente). Ne *I primi morti* il ritmo anaforico è affidato appunto al ritorno dell'espressione «i primi morti» come clausola non identica ma analoga: ciò avviene in *Incubo*, in una itera-

zione magmatica e irregolare, segno di maggiore disperazione, e non per niente qui intervengono forme verbali contraddittorie (dall'esortativo, al passato prossimo, al presente indicativo) che comportano la presenza di superfici interne nel tessuto per definizione esterno delle elencazioni: col grido che ricorda gli orrori dei seppellimenti nelle antiche tragedie: «Impastate la terra con sangue».

Tre esempi perfetti, espliciti, completi, di figura anaforica sono: *Esistiamo?* (quattro strofe rette da un «sì», composte da due versi retti da un «quando» – con l'aggiunta di un'ultima strofa che rovescia la giaculatoria con un «no» opposto ai «sì» precedenti, e che comporta dunque anche un mutamento di ritmo nei due versi che da esso dipendono); *Colpite* (la funzione anaforica è adempita dall'imperativo che dà il titolo alla poesia), e infine, splendidamente, *Voglio*:

Voglio pregare
con la stessa forza con cui voglio bestemmiare

Voglio punire
con la stessa forza con cui voglio perdonare

Voglio dare
con la stessa forza con cui lo volevo all'inizio

Voglio vincere
dato che non posso essere vinto.

Dove la regolarità geometrica dell'anafora rende simmetriche (e quindi apparentemente logiche) delle vere e proprie opposizioni, in nessun altro piano conciliabili se non in quello dell'esistenza.

Voglio concludere questa analisi delle poesie «elenca-tive» di Panagulis con la citazione del seguente «elenco» riportato dal messaggio da Boiati:

Frustato con fili di ferro e filo spinato su tutto il corpo; colpi sulle piante dei piedi con tubi e con conseguente frattura

della pianta destra; colpi con spranghe di ferro sul petto con i quali mi hanno fratturato due o tre costole; bruciature con sigarette sulle mani e sugli organi genitali; introduzione nell'uretra di un ago sottile arroventato con un accendino; occlusione delle vie respiratorie fino all'asfissia; pugni; depilazioni; colpi della testa sul muro e sul pavimento; privazione del sonno (protagonisti: il maggiore Theofilojannakos, ed i tenenti di polizia Mallios e Bàbalis). Tentativi per la forzata somministrazione di cibo; manette in permanenza...

Gli elenchi idealistici ed eletti, contrapponendosi a questo, miseramente informativo, del *Messaggio*, ne spiegano la sopportabilità: quanto più i primi sono remoti e incommensurabili al secondo, tanto più testimoniano la distanza dello spirito dal corpo e la loro sostanziale mancanza di relazione.

Si direbbe che nel rapporto tra «spirito» e «corpo» – se lo «spirito» sopporta, quasi ne fosse intangibile, le atrocità inflitte al «corpo», contrapponendo, ripeto, un suo elenco eletto e idealistico all'elenco delle torture reali – sia stato abolito il nesso ideologico, o politico nel senso corrente del termine. Non c'è infatti analisi ideologica o politica negli «elenchi» di Panagulis: ideologia e politica vengono tradotte in termini di un'altra terminologia, che sembra trascenderle.

Si può ipotizzare che il *rapporto oppositorio e non dialettico* tra il «corpo» e lo «spirito» di Panagulis – tra la sua sofferenza reale e la sua *ars* retorica – sia strettamente analogico col rapporto che oggi, nel contesto greco, è appunto *oppositorio e non dialettico* tra libertà e tirannia.

Infatti Panagulis vive questi due momenti drammatici in contrasto insanabile tra loro, si direbbe, senza mediazioni ideologiche e politiche. L'Ideologia e la Politica si sono cristallizzate in un'accezione quasi atemporale e astorica: non mettono la loro logica al servizio dei rapporti tra la tirannia che tortura e la libertà per cui è giusto e santo subire la tortura.

Tale logica anziché chiarire i due «estremi», lasciandoli intatti nella loro ineluttabilità ontologica, finirebbe coll'ottenebrarli e col complicarli.

L'universalismo dell'*ars* retorica di Panagulis è istintivo, certo, e fa parte della sua natura umana e della sua cultura: tuttavia esso si può presentare anche come un atto diplomatico di lotta politica «pratica»: la fondazione necessariamente idealistica di un ipotetico Cln, che «superi», per raggiungere l'obiettivo, tutte le possibili, contrastanti e magari inconciliabili logiche dell'ideologia e della politica militante.

L'iterazione e l'anafora sono figure tipicamente liturgiche: la loro funzione è il *raptus* (si pensi alle litanie). In quanto tali possono essere facilmente adibite anche a fini religiosi di tutt'altro genere che quelli tradizionali: per esempio a quelli della religione laica della libertà (tutta la tradizione poetica resistenziale). L'universalismo politico e strettamente apartitico di Panagulis (si ricordi la clausola che ho citato in principio: «La Morale Universale e il sentimento di giustizia ci proteggano») ha dunque un risvolto pratico nella tecnica poetica scelta e usata. Si viene così a costituire un'altra opposizione non dialettica (secondo la logica, almeno, e non secondo l'esistenza).

Anche le altre forme retoriche della poesia di Panagulis sono tutte dello stesso tipo: sono cioè forme retoriche che si prestano ad un uso pratico: ad essere lette in uno stato d'animo politicamente giusto, nella commozione e nell'indignazione; ad essere dette in un comizio o in un'assemblea; ad essere ricopiate come grandi *slogans* nei cartelloni di una manifestazione, ecc. Sono cioè forme retoriche apodittiche, prive di dubbio, illuminate dalla luce senza penombra della verità: alle poesie iterative e anaforiche in cui la verità è mormorata ossessivamente o ripetutamente scandita – come in litanie laiche che si appellano a una religiosità o morale universale – si

affianca il contingente delle poesie «gnomiche», a costituire la seconda parte del libro.

Ci sono alcune eccezioni. Si tratta di brani monologanti, quasi diaristici, in cui il poeta ci dà brevi informazioni sulla sua vita e la sua vicenda politica: è qui che si hanno le uniche parole «realistiche» del libro (e dunque una mediazione tra il «corpo» e lo «spirito»): un racconto di lotta politica, a mezza strada tra l'atrocità ontologica della tortura corporale, della tirannia, della pura prassi e l'assolutezza idealistica della poesia, della libertà, dell'Universalismo. Cfr. *Agonie*, *A Nikiforos Mandilaras*, *Una nuova strada*, *Continua a soffrire*: tuttavia anche in queste poesie l'avarico contingente linguistico «realistico» (qualche notizia sull'arresto, la morte di un compagno saputa «mordendo le coperte», la supposta tortura del fratello percepita attraverso i muri della cella «gettato sul pavimento di cemento con le manette» ecc.) è corretto da una continua tendenza a tornare all'astrazione impersonale dell'anafora o del *cursus* gnomico: e infatti questi balenanti referti «dal vero» sembrano brandelli di un'opera teatrale in versi. La nobilitazione continua a essere la norma.

Del contingente che ho denominato genericamente «gnomico», alcune poesie hanno il carattere dell'«apostrofe», altre del «proverbio» o della «massima» che si dilatano però in dimensioni di canto civile.

«Apostrofi» sono: *Fede*, *Fango*, *Luce*, *più luce* (una massima che termina con una perorazione alla Fede la prima, un'esortazione alla lotta contro il fascismo la seconda, un'invocazione allo spirito fraterno di Prometeo la terza).

La migliore di queste «apostrofi» è *Lamento* che potrebbe essere considerata l'introduzione all'intero libro: Panagulis si rivolge alla lingua, e nella fattispecie alla lingua poetica o «espressiva», lamentandone l'impotenza:

E di nuovo solo tua sarà la colpa
se il dolore che sentiamo verrà dimenticato
se l'ingiustizia rimarrà nascosta
e troverà posto nelle pieghe del tempo.

È l'unico momento di scoraggiamento di Panagulis: ed è significativo che sia dovuto espressamente al sentimento della propria difficoltà a esprimersi; è una poesia che nella memoria del lettore resta congiunta all'elenco diligente delle torture. Nell'esprimere il proprio «sapere», Panagulis obbedisce alle regole più rigide del dettato gnomico, e stavolta il riferimento ai classici è diretto.

«*Ariston men udor*» comincia una delle più famose odi di Pindaro; «*buona cosa* la Logica e la saggezza» comincia *Continue* di Panagulis: che dunque si mette nei panni e ripete l'atteggiamento espressivo dell'uomo che sa, che ha fatto esperienza, quasicché tale sapere e tale esperienza fossero precostituiti, e Panagulis non li avesse raggiunti, invece, in modo così anomalo e atroce. Egli traccia le sue simmetrie «gnomiche», i suoi parallelismi metaforici, i suoi enunciati e le sue clausole, con una mano straordinariamente calma. È la protonorma didascalica: chi sa deve dare l'impressione che il sapere non costi nulla; che sia una semplice eredità conoscitiva, di cui, chi impara, deve essere messo al corrente con la massima semplicità e senza la concessione del dubbio. Panagulis non esprime mai ciò che egli è venuto a conoscere attraverso un'esperienza personale: ciò se lo può permettere un poeta, che trae le sue possibilità conoscitive nel terreno stesso in cui poi le esprime. Ma l'ispirazione di Panagulis nasce in un altro terreno che quello letterario e linguistico: qui, essa si adatta, e naturalmente con la massima considerazione per la letteratura e la lingua: su cui *non può* operare infrazioni, apportare novità o anche minimi scandali (a parte la sostanziale pragmaticità dell'operazione, per cui il destinatario, leggendo de-

ve pensare solo formalmente alla poesia). L'accettazione della tradizione, classica e recente, è dunque l'atto primo di Panagulis, come abbiamo visto: ma la dizione iterativa (cfr. nel *Messaggio*: «Scrivo... scrivo... scrivo...») e il dettato didascalico (cfr. nel *Messaggio*: «La Morale universale e il sentimento di giustizia ci proteggano»), sono suoi caratteri naturali. La scelta della quartina per le poesie che ho chiamato gnomiche viene probabilmente a Panagulis da letture di poeti abbastanza recenti (non escluderei che fossero tedeschi, col loro ermetismo espressionistico e i loro metri chiusi): la configurazione metrico-retorica che ne nasce ha un aspetto fortemente letterario e tradizionale, tanto più che i nessi del ragionamento, le elissi sintattiche, il rapporto tra dato di fatto e deduzione, sono quelli dei cori delle tragedie, quando il «coro» abbandona i caratteri diretti della partecipazione all'azione e, adottando la figura di «colui che sa», ne propone al destinatario un commento che non può essere che ufficiale e universale: un violento e assiomatico magma di verità consacrate.

Continue, Senza odio, Le impronte, Lamento, La semina, Ognuno così è nato... (è naturalmente qui che cade la già ricordata citazione, goethiana), *Sacro comando, Le greppie, Lo sconosciuto*, ambiscono a un universalismo come dire, sincretistico, dove ogni «sapere» realmente nobile trovi inclusione, se non altro nell'alone di ciò che non è espresso eppure è significativo, emanante dalla qualità verbale e metrica di ogni quartina. Non vi manca per esempio un accenno anche a un cristianesimo almeno rivisto come moto clandestino e messianico, se non eretico.

Questa poesia così disperatamente attuale, scritta su brandelli di carta, si direbbe col sangue («Col sangue si scrive la favola della libertà»), si presenta letterariamente come poesia «d'altri tempi», anche là dove accetta una tradizione recente: ma questo carattere è anche il

carattere «naturale» dell'eroe Panagulis. L'omologia tra letteratura e persona, in Panagulis, pur se non diretta e esplicita, è perfetta. Nella sua letteratura c'è la stessa sfida alla retorica che c'è in Euripide quando parla, per esempio, del nipote del tiranno, che sa che gli dèi lo vogliono come «capro espiatorio» ed egli lo accetta e fa in modo di essere ucciso, malgrado il parere contrario delle autorità. La semplicità e la grandezza dell'eroe ragazzo è tale che può essere espressa anche attraverso parole sia pure altamente letterarie: né Euripide né lui ne vengono minimamente toccati. L'arretrata situazione economica e politica della Grecia fa sì che i colonnelli siano vecchi tiranni, cinici fantasmi di un mondo finito, e, nel tempo stesso, fa sì che l'eroe che si contrappone a loro dia l'impressione che quell'antico mondo sia ancora immenso e presente, e che la sua idea della libertà sia un'idea assoluta, capace di valere per il futuro, e anzi di rendere il futuro stesso un valore.

SECONDO BOIATI

Primo e Secondo Boiati non sono naturalmente che paragrafi di comodo: ma effettivamente nel *Secondo Boiati* (1970-1973) la poesia di Panagulis subisce qualche mutamento. Potrei anticipare che si tratta di un mutamento interno, che riguarda se stessa. Un'evoluzione rispetto a un principio che resta sostanzialmente identico.

L'aspetto più appariscente di questo mutamento è l'acquisizione della sintassi, che, come abbiamo visto, nella prima fase di Boiati, era soltanto un'ombra, e nemmeno. Ciò non significa affatto che i due poli stilistici della poesia di Panagulis (da una parte l'anafora, o iterazione, o elenco; dall'altra la clausola gnomica) scompaiano. Essi continuano a funzionare come prima. Soltanto che sono come ingoiati all'interno di frasi più

complesse e costruite. La sintassi che Panagulis ha acquisito alla sua poesia è del resto molto semplice: delle coordinate che ordinano un pensiero esorbitato oltre i confini nominali della giaculatoria; delle temporali; e, soprattutto, delle ipotetiche, coi loro congiuntivi e condizionali (forse mal traducibili dal greco all'italiano). Per lo più il «se» di tali ipotetiche introduce una possibilità retorica, e serve, infine, a ribattere e a confezionare con maggior perfezione la «clausola gnomica».

Del resto tutto il nuovo «discorrere» della poesia di Panagulis nella «seconda fase di Boati», come ho detto, include in sé l'antica ed elementare furia anaforica: quanto essa non è del tutto ancora scoperta («forse sono stanchi / forse non hanno nulla da dire / forse sono secchi...») traspare comunque molto nitidamente negli *ictus* che sostengono questo discorso: per esempio in un seguito di parole-chiave o di vocativi ripetuti all'infinito: si veda per esempio una delle più belle poesie del volume: *A mio fratello, tenente Giorgio Panagulis*, in cui appunto è la ripetizione del vocativo «fratello» a formare l'intelaiatura su cui si fonda l'intera lunga composizione. Del resto anche in tal caso il discorso «scorre», si direbbe, per potersi infine sciogliere in un'anafora, come uno stretto e magro fiumicello in un largo lago. La stessa poesia finisce infatti così:

Questo è anche il tuo destino fratello
 questo è anche il nostro destino
 e non lo bestemmiamo
 Questo è il nostro destino
 e noi lo amiamo

Dove il lettore noterà anche le simmetrie convergenti e i parallelismi asimmetrici, tali da sfiorare la figura dell'ossimoro. Cosa che non denota tuttavia in Panagulis la benché minima forma di ambiguità.

Siamo sempre alla logica oppositoria di cui parlava-

mo a proposito delle poesie della prima fase. Là dove non c'è contraddizione dialettica, si ha o un'accumulazione di affermazioni, oppure un'opposizione immota, una tesi e un'antitesi coesistenti. Libertà da una parte, tirannia dall'altra: che non possono essere superate da sintesi di alcun genere. O coesistono, oppure una uccide l'altra.

Panagulis, nella prima o nella seconda fase di Boiati, ossia nella totalità del suo mondo storico greco, è rimasto fermo su questo principio oppositorio, su questo sentimento irriducibile di inconciliabilità.

Ciò che è mutato, almeno nella forma, come dicevo, è la sua poesia. Essa è maturata. La sua matrice letteraria che si era messa completamente (come abbiamo visto nel precedente paragrafo) in funzione «diretta» della lotta, fino a produrre degli (alti, doloranti e ingenui) *slogans*, ha obbedito alla fatalità del suo meccanismo: cioè ha finito col prendere coscienza *anche* della propria funzione autonoma, specificamente letteraria. Non si può più dire ora che la letteratura in Panagulis sia puramente al servizio della lotta. C'è anche un «momento letterario» nella nuova poesia di Panagulis che trova in se stesso la propria giustificazione. Insomma, Panagulis è diventato poeta. La soddisfazione che si può provare a individuare e enunciare un simile sbocco, esistenziale e espressivo, è tuttavia gravemente incrinata dal pensiero di *come* tutto ciò sia avvenuto. L'artificialità orrenda attraverso cui Panagulis ha raggiunto l'autenticità della figura di poeta. Lo spaventoso modo con cui quest'uomo sano, intatto, vitale, portato all'azione e al riso, è stato costretto a trasformarsi in un «diverso» – con tutta la degradazione e l'introversione infelice che ciò comporta. Panagulis è stato trasformato in poeta attraverso la tortura. La letteratura che era in lui puramente retorica è stata trasformata dalla tortura in letteratura autentica, capace cioè di poesia, che si definisce dunque in se stessa.

sa e per se stessa, e non meramente in funzione retorica (in questo caso in funzione di predicazione politica: la lotta per la libertà).

Naturalmente la grande poesia di Panagulis è quella che si è espressa attraverso la sua azione, o, meglio, attraverso il suo corpo. Col suo corpo come strumento, egli ha scritto poemi non solo perfetti, ma altissimi. Questo tuttavia lo dice la *storia*, non la *storia della letteratura*. E posso dirlo anch'io, critico forzatamente cinico, che so e voglio riconoscere anche la realtà (espressiva fino alla poesia) della «scrittura» o «parola» del corpo. Si tratta nel caso di Panagulis di una «scrittura» o «parola» atroce. Le sevizie, gli anni di prigionia dentro un cubo di cemento, i polsi stretti giorno e notte dalle manette, eccetera, ma anche – per quella forza vitale o gioia che c'è sempre in ogni espressività altamente riuscita – anche l'irrisione dei carnefici, gli spavaldi tentativi di fuga, le trionfanti evasioni, le guasconate, l'irriducibile calcolo dell'estremismo, l'accettazione provocatoria (e sublime) della morte.

Questo è il vero grande poema che ha «scritto» Panagulis col suo corpo. Che egli sia ora *anche* poeta che scrive con gli strumenti della letteratura – e non solo di una letteratura retorica e testimoniale – è quasi in più. È una sua nuova vittoria.

Come ancora avevo già detto nel paragrafo *Primo Boiati*, Panagulis non è – non concepisce nemmeno di esserlo – un poeta realistico. Dell'altro strumento con cui egli si è espresso, cioè il corpo, egli quasi non parla (in questo suo nuovo volume di versi egli ne parla in una poesia sola, *Scene e memorie*). Da poeta neofita, che proviene da una traduzione classico-simbolistica e resistenziale, egli considera «basso» o, per ricorrere al più esatto etimo della sua lingua, «brachilogico», parlare del corpo e di tutto ciò che di concreto e fisico ad esso attiene. Il suo perpetuo sforzo di poeta è di tradurre in termini

compiutamente metaforici e astratizzanti le esperienze vissute col corpo (ed espresse fino alla poesia in un altro ordine espressivo, quello appunto corporeo). Di tutto ciò si proietta nella sua poesia «scritta», soltanto un'ombra. Ma, come appunto accade nella poesia, quest'ombra si fa a sua volta corpo.

Nei versi astratti, gnomici, metaforici di Panagulis c'è una pesantezza e una concretezza che non si spiegano se non attraverso la loro misteriosa euristica.

Sia nelle poesie brevissime, quasi degli *haikai* (citerò le *Quartine d'autunno*) sia in quelle lunghe (i veri e propri poemetti, come la poesia al fratello, e, soprattutto *Viaggio*), questa pesantezza e concretezza verbali sono dovute alla macchinosità della metafora di esperienze corporee vissute, e dunque incombenti, ancorché tacitate.

Ma forse il dato più sicuro ed efficace dell'euristica della poesia di Panagulis è la sua totale, perfetta mancanza di ogni dubbio sulla bontà della propria lotta politica. Quando egli inventa una «metafora» – sia pure sotto la più ingenua forma di «paragone» – tale figura è investita da una tale accecante luce di certezza da trasfigurarsi e da funzionare come un oggetto. Il messaggio diviene cosa. C'è una terza dimensione nelle poesie – soprattutto quelle brevi – di Panagulis, per cui sembra di vederle a tutto tondo: con un po' di retorica, potrebbero essere definite lapidi, corpi contendenti. La ragione di tanta oggettività è che la «certezza» politica e ideologica di Panagulis è oggettiva. Nel mondo greco in cui egli opera, col corpo e con le poesie «scritte» (ma scritte, letteralmente, col sangue) non c'è il minimo spazio per il dubbio o una qualsiasi forma di ambiguità. È giusto di conseguenza che Panagulis non sia comunista. Perché ciò, appunto, lo collocherebbe *a fortiori* in uno stato di dubbio e di ambiguità (l'eterna problematica del borghese marxista e della metodologia dell'azione rivoluzionaria). Sono quasi certo che una volta ripristinatasi la

democrazia formale in Grecia, Panagulis si avvicinerà al marxismo. Proprio per un meccanismo inarrestabile. Ma per ora, e soprattutto fino ad ora, è stato giusto ch'egli abbia rimosso questi impulsi verso un giudizio completamente razionale – e quindi problematico e anche ambiguo – sulla società. Nella sua lotta per la libertà (cioè la democrazia formale) a essere fortemente e oggettivamente razionale è stato proprio il suo irrazionalismo. La sua ispirazione nel difendere una *conditio sine qua non* tanto ovvia quanto assoluta. Chi ha vissuto i giorni della Resistenza in Italia conosce questa forma di irriducibile certezza, che rende tutto prezioso quello che tocca. La fede, o idea fissa, fondata su una logica non dialettica, di Panagulis, è una di quelle «forme» di esistenza e di lotta che è la storia stessa a modellare in una perfezione elementare con le sue proprie mani.

Ciò che presentando questo libro importa (dando per scontato l'uso del dialetto friulano, e il Friuli stesso) è qualcosa di tecnicamente anomalo, forse addirittura sorprendente: cioè la ripetizione del libro.

La meglio gioventù (1941-1953) e *La nuova forma de «La meglio gioventù»* (1974) hanno quasi perfettamente gli stessi titoli, gli stessi versi, le stesse rime, spesso le stesse parole. Credo che si tratti di un vero e proprio caso letterario.

In realtà la ripetizione del libro è solo formale: metrica, prosodica, forse mimetica. A differenza infatti che nella sua nuova versione, ne *La meglio gioventù* di ventitrent'anni fa, affiorano e fluttuano in realtà due o tre libri potenziali. Essi non possono venire del tutto alla luce e distinguersi perché sommersi dal *chan plor* (spesso sinceramente felice) del narcisismo: cioè dal libro di un io del tutto rifatto di maniera, e cantato «in falsetto», come diceva Franco Fortini. A questo «io» corrispondono false oggettivazioni in soggetti giovani contadini. Dentro un simile giro vizioso s'installava l'Ossessione, da cui, appunto, erano risucchiati gli altri possibili libri di quella prima stagione friulana. Un libro di rivolta sociale (?) e un libro di rappresentazione epica contadina (non so, Ramuz, Babel...).

Nel secondo libro, *ripetuto*, *La nuova forma de «La meglio gioventù»*, dell'anno scorso, ho certamente ri-

sparmiato un po' di più le mie lacrime al lettore. In trent'anni si può veramente diventare un po' diversi. D'altronde, spesso, oggetto del secondo libro è il primo, in senso proprio ideologico e quasi analitico. In qualche modo, dunque, continua l'Ossessione. La follia ripetitiva, il terrore di non aver detto e non poter mai dire la parola ultima e definitiva, o almeno precisa, sull'unica cosa che mi sta a cuore. Malgrado questo, *La seconda forma* assume come contenuto una realtà oggettiva: una nuova pratica di irrisione della Storia (che esercitavo, ignaro, nei lontani anni dell'apprendistato), e, nel tempo stesso, contraddittoriamente, i problemi della Storia ufficiale e attuale: privilegiando la fine del mondo contadino e il conseguente infrangersi (mi si lasci fare questa citazione vagamente sottoculturale) dell'Uovo orfico. L'eterno ritorno è finito: l'umanità è partita per la tangente. Nuovi «demoni» patrocina questo fenomeno, ma credendo ancora stupidamente a una rivoluzione di poveri. Resta il Libro ma non la Parola. Aveva ragione il peggior san Paolo, non l'Ecclesiaste. Il mondo è una grande Chiesa grigia, dove non importa se i Doveri sono imposti dall'*Edonè* invece che dall'*Agàpe*. Tutto il futuro consiste nella codificazione dello sviluppo da parte del compromesso storico. Questo è il tema, poi, di *Tetro entusiasmo*, ultima sezione del libro, o terzo libro: quasi una appendice che non c'entra niente col resto, e, se non fosse proprio per l'ultima poesia, mal dedicabile, oltretutto, a Gianfranco Contini.

Tre riflessioni sul cinema

1

C'è qualcosa di profondamente e irrimediabilmente ipocrita nella parola «ruolo». La detesto. In ogni caso è una parola che non può essere applicata a niente di ciò che pertiene all'espressività: il «ruolo» dell'esprimersi si definisce, prima di tutto, ontologicamente e, se si vuole, irrazionalmente, e poi si definisce, teoricamente, in un ambito linguistico dove parole come «ruolo» non trovano collocazione.

Questa intemerata mi serve a rivendicare l'assoluta arbitrarietà della mia funzione di facitore di film. Vecchia rivendicazione: ma mai pertinente più di ora, che nella parola «ruolo» e le sue implicazioni atroci e perbenistiche si fondano sia le norme del bravo borghese che quelle del rivoluzionario. È insopportabile l'espressione del viso di chi pronuncia la parola «ruolo». È una parola paterna; è una parola della Legge. E la sua implicazione democratizzante è proprio quella che la rende ipocrita.

Il cinema ha il ruolo che ha. Non si può stabilirlo che «dopo», facendo dei sondaggi, delle ricerche, delle statistiche e magari soltanto delle osservazioni empiriche, fondate su esperienze personali senza alcun valore.

Il mondo è cambiato: il cinema non ancora molto. Il mondo, cioè il mondo economico, non conosce tradizioni, o, se ne ha, non esita un solo istante a distruggerle nel

caso che non gli siano più utili. Il «vissuto» mi insegna, malamente, che il mondo economico vuole oggi liberarsi dei vecchi valori, tra cui quelli espressivi, sia allo stato primo e grezzo dei parlanti, sia allo stato maturo e raffinato delle tecniche artistiche. La gente comune nel parlare non è più espressiva. Sono cadute tutte le vivacità linguistiche, le lingue particolari (i dialetti) e i gerghi (che sopravvivono tetramente in alcuni contesti giovanili borghesi). La scomparsa dell'espressività nella vita quotidiana non può che implicare la sua scomparsa anche agli alti livelli tecnici. Inoltre, a differenza del mondo economico, che si rinnova senza alcun trauma di coscienza (cinicamente ignorando le eventuali ripercussioni disastrose in alcuni settori del mercato, cioè in alcuni strati della popolazione, che vivono in carne e ossa i disastri, il mondo artistico ha una tradizione da cui non si può liberare. Le sue infrazioni si riferiscono ai codici: non alla categoria e ai valori. Un artista può divertirsi a dileggiare, irridere, rovesciare i codici che gli sono stati imposti durante l'apprendistato: ma lo fa in nome dei valori artistici, cioè tutto sommato proprio della tradizione. Il cinema non sfugge a queste regole: 1) la realtà è sempre più inespressiva, e poiché il cinema esprime la realtà attraverso la realtà, tende ad essere sempre più inespressivo esso stesso: e si propone quindi come specchio passivo delle enormità della vita; 2) è legato tuttavia a una sua tradizione espressiva, che un regista non può gettare a mare con lo stesso cinismo con cui un direttore d'azienda getta a mare le tecniche buone fino a un anno prima, e superate da nuove scoperte.

Ecco un ruolo per il cinema, non imposto, non voluto, non deciso dai tetri custodi della Legge: rispecchiare attraverso una espressività deperita e sopravvivente un mondo inespressivo, esprimendosi attraverso di esso.

Ma io parlo del cinema. E il cinema, si sa, non esiste. È una mera deduzione. Esistono solo i film, è da essi che

si deduce l'esistenza del cinema. Passiamo dunque dal cinema ai film. Ma non c'è un ruolo neanche dei film, c'è forse un ruolo di *questo* film.

Un film, un vero film – e il suo autore – sono figure, per l'appunto, sopravvivenenti, risparmiate ancora per qualche anno dal nuovo terrificante ruolo che verrà loro oggettivamente imposto *a posteriori* (oltre che *a priori*, tanto astrattamente quanto ricattatoriamente, dai soliti Padri).

Se il mondo è del tutto mutato (poiché è del tutto mutato il Potere) mentre il cinema e le altre arti ancora più o meno sono legate a una loro tradizione espressiva (amata dal mondo e dal Potere precedente: anche se esso l'ha sempre degradata sia pagandola che perseguitandola), ciò significa che viviamo un periodo contraddittorio, di passaggio. Che io suppongo assai rapido. Non so se questo sia il mio «ruolo», ma io intendo adempiermi secondo la logica del mio apprendistato, della mia formazione, della mia cultura, insomma di tutto ciò che amo. Si dirà che un autore che è stato, come me, «buffone del Re», recalcitra a diventare «buffone della massa». Ma anche questa è una deduzione da Padre, che crede di essere rigoroso *estendendo* il suo rigore. Egli ha creduto, per esempio, di essere assai profondo e brillante identificando l'opera d'arte con un prodotto come gli altri, e quindi con un bene di consumo. Ebbene, il Padre (il Padre Politico, direbbe Barthes) si è sbagliato. Si consuma un libro, anzi, l'edizione di un libro: ma non la sua espressività. Che resta per sua natura inconsumabile. Quindi le leggi del suo rapporto col consumatore sono assolutamente anomale. Un artista può essere «buffone del Re», se produce prodotti consumabili: se no, non lo è. Ed è inutile che il Padre Politico *estenda* a lui – con cinismo imitato dai figli – tale definizione. Per adempiermi secondo le mie regole io posso continuare a rischiare di essere un «buffone del Re»: mentre posso rifiutarmi

anche alla minima eventualità di rischiare di essere «buffone della massa». Per far questo dovrei diventare puramente comunicativo, dimenticando le difficili regole dell'espressività. Eventualità che considero da escludere. Per finire con un guizzo. Dato il mutamento improvviso e totale dei valori, che non sono saputi e definiti, ma soltanto vissuti – e dato che a vivere compiutamente tali valori sono i Figli, che se ne fanno così portatori e diffusori –, succede che i veri Padri sono in realtà i Figli: appunto, Padri pragmatici, storici, quelli che impongono i «ruoli» *a posteriori*. Ma ai Padri bisogna sempre ribellarsi, anche se questi Padri sono oggi cronologicamente i Figli. Ribellarsi ai Padri-Figli – perduti e chiusi in un mostruoso mondo di pura comunicazione e di acido sentimento dei propri diritti – significa continuare scandalosamente a valorizzare l'espressività e a nutrire l'imperterrito sentimento dei *propri* (non altrui) umili doveri.

2

Vorrei rilevare anzitutto il quadro pragmatico, anzi, direi quasi rappresentativo, in cui avviene questa nostra dieta. In tal caso bisogna scegliere: o gratificarsi tra noi di riconferme, col pericolo di essere retorici e magari anche sentimentali, oppure cercar di stabilire qual è la nuova situazione reale, non ancora passata agli atti, col pericolo di essere sommari. Preferisco, quanto a me, il secondo pericolo.

«Per una cultura democratica contro la censura di Stato»? È questo il reale tema della nostra discussione? Sì, forse. Ma io per maggior chiarezza rovescerei radicalmente la formulazione in questo modo: «Per una censura democratica contro la permissività di Stato».

La realtà è infatti che oggi lo Stato è uno Stato sostan-

zialmente permissivo. Come può esserlo uno Stato, s'intende. Il quale non può nemmeno concepire una qualsiasi forma di «anomia», perfettamente concepibile invece a un individuo o a un gruppo di individui. L'unica tolleranza tollerabile è quella che non ha limiti. Se si pone un limite qualsiasi alla tolleranza, essa non è più fatalmente che una forma mascherata di repressione. Cioè, in sostanza, una repressione più dura e totale. Questo è appunto il caso della tolleranza di Stato, in Italia e negli altri paesi capitalistici. Tuttavia, relativamente alla repressività dichiarata sia del Regime fascista sia del Regime democristiano, che altro non è stato se non la perfetta continuazione del Regime fascista, l'attuale tolleranza, come si dice, è oggettivamente un progresso. È questo il pericolo. E poiché, come notavo, esordendo, siamo a livello pragmatico, sarebbe stupido non analizzare una presa di posizione tipicamente pragmatica com'è quella di considerare come progresso qualcosa che è in realtà un «meno peggio», o meglio un progresso solo formale.

In effetti la tolleranza al posto della repressione diretta e poliziesca, è stata una decisione del potere: lo stesso potere che ha deciso l'inutilità di valori come la Chiesa, la Patria, la Famiglia, la Moralità del risparmio, ecc., in quanto dannosi all'espansione economica e alla figura ideale del consumatore. La tolleranza in campo sessuale ha allargato enormemente i mercati, perché essa è una componente essenziale della «mentalità del consumo», in cui il soggetto *deve* essere moderno, laico e quindi anche sessualmente libero: tutti elementi di quell'ideologia neoedonistica che è tipica della dittatura consumistica totalitaria in quanto totalizzante (e quindi molto più totalitaria, in realtà, dei vecchi fascismi, i quali rendevano retorici e terroristici dei valori che tuttavia, in una società contadina o paleoindustriale, erano reali).

Parlare di «censura di Stato», oggi, significa poi oggettivamente ammettere che si tratta di una «censura»

enormemente democratizzata solo rispetto a pochissimi anni fa: l'area di libertà espressiva concessa oggi dalla censura di Stato non può essere nemmeno confrontata con quella concessa fino a circa il 1968. E dunque, in realtà, lottare contro la censura di Stato significa pretendere (giustamente) che la tolleranza di Stato non abbia limiti; e rilevare che il suo essere andata oltre ogni anche più ottimistica speranza democratica in realtà non è niente: non è cioè che un'operazione di potere.

Certo non si può dimostrare che la conquista della tolleranza sia dovuta soltanto a una decisione dall'alto, e non sia avvenuta invece anche ad opera di una lotta dal basso.

Tuttavia io non sarei in grado di individuare o indicare il punto di aggancio in cui la decisione dall'alto e la lotta dal basso coincidano (non formalmente) in un positivo risultato comune.

Sono alquanto restio a credere che «in alto» si sia stati sensibili sinceramente a ciò che si chiedeva in basso (o, almeno, all'opposizione). Non vedrei in tale «sensibilità» neanche il solito connotato paternalistico. È ben chiaro infatti che il potere della società dei consumi è assai più cinico di ogni passato e arcaico potere fascista: e che esso non fa concessioni che non siano perfettamente pianificate, e magari non per un calcolo diplomatico, ma per la logica stessa delle cose. Dunque se il potere della società dei consumi ha deciso di essere un potere tollerante ciò che non è avvenuto certamente perché esso ha preso in considerazione le pretese democratiche di una tolleranza reale. Le due azioni – quella dall'alto e quella dal basso – sono state contemporanee e parallele: ma non c'è fra loro «convergenza» alcuna. O, se c'è, è formale.

A questo punto, spero, comincia ad assumere un senso la mia riformulazione del tema del nostro incontro: cioè, ripeto: «Per la censura democratica contro la permissività di Stato». Soprattutto se si tien conto che tale

permissività di Stato è uno degli elementi inquinanti dell'uomo, appunto perché è di Stato: essa cioè è un elemento dell'alienazione e della nevrotizzazione degli individui: o meglio ancora, marxisticamente, è un elemento della mercificazione, che, su grande scala, come in effetti è, coincide con un vero e proprio «genocidio» (per usare ancora un termine di Marx).

Questo quanto alla «permissività di Stato». Quanto alla «censura democratica», suggerirei, in questa sede pragmatica, e specifica, queste due forme di prassi. Primo: far esplodere la falsa permissività di Stato pretendendo da essa l'«anomia», cioè la soppressione di ogni limite. Gli artisti devono fare – e i critici difendere, e tutti i democratici appoggiare in una decisiva lotta dal basso – delle opere estremistiche, tali da riuscire inaccettabili anche alle più larghe vedute del nuovo potere: smascherandone così i fini puramente economici, che prevedono una liberalizzazione del sesso ma entro limiti invalicabili (cioè la libertà della «coppia» non più come creatrice di prole, ma come consumatrice). Secondo: rimettere in discussione quello che era stato uno dei punti forza della lotta democratica per la libertà di espressione: cioè la determinazione a respingere il distinguo «reazionario» (codificato appunto nel codice Rocco) tra opera comune e opera d'arte. Noi abbiamo sempre pensato che non c'è limite nella libertà di espressione (ma meglio sarebbe dire di comunicazione), e che quindi anche le opere pornografiche commerciali hanno perfettamente diritto di essere, mentre il pretesto dell'arte è un pretesto privilegiante. Abbiamo avuto ragione di lottare per questo. E abbiamo ragione. Ma si dà il fatto che, nella «prassi», la tolleranza di Stato tende a tollerare le opere pornografiche commerciali, cioè volgari, mentre continua a tendere a non tollerare le opere d'arte, in cui l'elemento erotico ha sempre un senso culturale e politico. Dobbiamo perciò riassumere come valida – valida

non certo sul piano giuridico – la distinzione tra opera pornografica commerciale (voluta in realtà dal potere) e opera pornografica poetica. È in questa distinzione, per esempio, che si può esercitare la «censura democratica», senza temere nulla: neanche la contemporanea «contestazione da destra dello Stato tollerante» (com'è il caso di certi Procuratori e magistrati retrogradi e attaccati a una concezione dello Stato clerico-fascista che non esiste sostanzialmente più). Tale «contestazione da destra dello Stato tollerante», avviene anche in altri campi che non sia quello artistico; e tende a creare una falsa coincidenza con la contestazione da sinistra. Ma credo che nessun democratico abbia paura di questo.

Infine vorrei concludere con un'altra spiacevole ammissione (però con l'annesso suggerimento rivitalizzante). L'ammissione è questa: storicamente il potere capitalistico nuovo ha momentaneamente superato le sinistre sulla via della realizzazione di una certa tolleranza: esso l'ha decisamente istituita nelle coscienze e altrettanto decisamente diffusa nelle masse: con ottimi risultati pratici e altrettanto disastrosi risultati antropologici. Mai l'eros è stato così ossessivo come oggi, appunto perché è visto esclusivamente come un comportamento sociale o come una meta da raggiungere. Ma non c'è niente di così frustrante che l'obbligo di realizzare una libertà concessa. Specialmente, com'è naturale, per i meno privilegiati, per cui, ad esempio, realizzare la «radiosa coppia» del consumismo è economicamente impossibile. Tutto ciò comporta poi tutta una serie di inibizioni e tabù reali, che le epoche repressive non conoscevano, poiché si esaurivano in fondo in una serie sia pur atroce di restrizioni e negazioni. Non era questa che oggi viviamo, ad ogni modo, la libertà sessuale o di comportamento desiderata dal basso e dall'opposizione. Però è essa che vige. Dunque il problema consiste proprio in questo: come impadronirsi di nuovo della gestione in modo di essere sessualmente libe-

ri e averne coscienza: gestione sfuggita di mano alle forze progressiste e tenuta saldamente (salvo il caso di una recessione veramente grave) dal potere. Io credo, che, come il solito, tale problema può essere risolto a patto di non temere un'iniziale impopolarità e di rinunciare rigidamente a ogni forma di demagogia. Le cose vanno dette non solo chiaramente ma anche sinceramente. È chiaro che le masse lavoratrici sono gravemente contagiate dall'ideologia edonistica del nuovo potere, e che, nella fattispecie, sono convinte di vivere una certa libertà sessuale. Queste masse non vanno dunque scandalizzate. Mai come oggi gli uomini politici e gli intellettuali hanno avuto il dovere di essere estremisticamente anticonformisti ed espliciti.

3

Ogni opera è ambigua. Ma lo dico non in difesa della sua unità; bensì in polemica con la sua unità. Ogni unità è infatti idealistica. (Noi ci poniamo evidentemente, anzitutto, su un terreno culturale materialista.) L'ambiguità dell'arte non è dunque, malgrado le apparenze, un dato negativo in quanto irrazionalistico, e quindi decadentistico e borghese. L'ambiguità dell'arte è un dato positivo, in quanto presuppone nell'opera due momenti diversi, che la lacerano, e ne distruggono l'unità, essa sì irrazionalistica, e quindi, se vogliamo, decadentistica e borghese. Il formalismo russo, specie attraverso Šklovskij, ha rilanciato l'unità dell'arte, in quanto unità di funzionamento, unità del *priëm*. Lo strutturalismo che, in questo senso, è lo sviluppo storico del formalismo, continua a ribadire l'unità dell'arte, come «tutto solidale», «coesività» ecc. È vero che sia i formalisti che gli strutturalisti non si dimenticano mai di parlare *anche* di ambiguità o, per dirla tecnicamente meglio, di «senso

sospeso»: ma tale ambiguità o canone della sospensione non è che un elemento formale o strutturale: uno dei tanti elementi che compongono l'unità idealistica dell'arte. L'ambiguità non viene opposta all'unità, come un modo totalmente *altro* di concepire l'arte.

La mia ignoranza mi impedisce di definire cosa sia l'ambiguità dell'arte: cioè di dire quali sono i due elementi contrari costanti che si scontrano dentro un'opera, inconciliabilmente, fondandone l'ambiguità. I soliti moralisti tendono a vedere nell'ambiguità uno scontro tra passato (borghese e piccolo-borghese, irrazionalistico e metastorico) e il presente (virilmente concepito come storia e lotta operaia). Cosa che riduce immediatamente un artista (che, nell'incertezza della sua scelta, è sempre colpevole) a capro espiatorio, oltre che a buffone. Infatti lo scontro tra passato e presente è, se mai, uno scontro o tutto storico o tutto metastorico; profondamente drammatico perché i due elementi che si scontrano sono pari e egualmente da concepire come reali: due forme di «valore» o di «bene», insomma. Mentre nei nostri moralisti marxisti il passato si connota di disvalore e di male e il presente (o il futuro) si connotano di valore e di bene. Cosa che pone l'arte a un livello moralistico, e ne implica (a scorno dei nostri moralisti) una positiva unitarietà idealistica. Mentre il problema mai affrontato è appunto quello di dissacrare l'innocenza idealistica dell'arte, istituendovi un dualismo lacerante, come quello sociale della lotta di classe, con cui Marx ha sfatato l'innocenza del borghese (falsa idea di sé fondata su una presunta unità dell'uomo), o come quello psicologico dello scontro fra conscio e inconscio, con cui Freud ha sfatato l'innocenza dell'uomo individuale (falsa idea di sé fondata su una presunta unità della psicologia).

L'estetica marxista non ha inventato nulla di analogo ai dualismi, dialettici o no, istituiti dal marxismo o dalla psicanalisi. Ha dato il «realismo socialista», cioè un'en-

nesima versione edificante dell'arte, vista ancora una volta idealisticamente. Io non conosco del resto nessuno in questi ultimi decenni che non si sia adoperato ad altro, in campo estetico, che a ribadire e dimostrare ossessivamente l'unità e quindi l'innocenza dell'arte. Pare che se questa unità e l'annessa innocenza dovesse andare perduta, tutto andrebbe perduto. Invece, naturalmente, è chiaro che anche l'arte è divisa, anche l'arte contiene due arti, anche in essa non vi è quella purezza che la «falsa idea» dei teorici anche marxisti vi postula. E lo strano è che ogni giorno, anzi ad ogni istante, leggendo e guardando opere d'arte non facciamo altro che sperimentare in esse delle contraddizioni, degli elementi inconciliabili. Ma ci passiamo sopra, conservando solo, a proposito dell'arte, un «sentimento di ambiguità» che ci appare come colpevole. In effetti la grande difficoltà è staccare il mondo estetico da tutto il resto e esercitare su di esso un'analisi che sia solo per esso valevole, giungendo a scoperte che abbiano valore di rivelazione solo al suo interno. Insomma si dovrebbe fare per l'arte ciò che Marx ha fatto per la società e Freud per l'interiorità. Occorrerebbe un Terzo Ebreo che inventasse per l'arte ciò che è per la società la «lotta di classe» e per l'interiorità il dramma tra conscio e inconscio: allo scopo, lo ripeto ancora una volta, di non lasciare nulla di idealisticamente innocente.

Ma l'universo dell'arte ha la grandezza e la totalità dell'universo sociale o dell'universo interiore? Può esserne staccato e reso autonomo? Propenderei a crederlo, vista l'assoluta originalità delle sue leggi formali scoperte dalle ultime teorie sull'arte, dal formalismo appunto, alla stilcritica e allo strutturalismo. Ma non oserei affermarlo definitivamente. È certo però che le incertezze – che fatalmente si trasformano in repressioni, ricatti morali, immolazioni, illazioni, e insomma in tutto ciò che c'è di peggio nei rapporti tra gli individui –

derivano nei teorici e nei critici dal voler «applicare» all'arte le grandi filosofie sociali o psicologiche. Non c'è niente di più distruttivo per l'arte che applicarvi il marxismo, o annetterla al marxismo. Come non c'è niente di più distruttivo che esercitarvi delle analisi psicanalitiche. Ciò che vien fuori è sempre una spregevole figura dell'autore: o egli è uno sporco borghese o un cattivo comunista (sul piano dell'applicazione marxistica), oppure è un povero bambino immondo, vittima o assassino, ecc. (sul piano dell'applicazione psicanalitica). Ciò di cui viene dissacrata l'innocenza non è l'arte ma l'autore: il quale, peraltro, non è dissacrato in quanto autore, ma in quanto cittadino o in quanto uomo interiore. Insomma identificando le eventuali forze opposte che si scontrano in un'opera d'arte (causandone l'ambiguità) con le forze opposte della lotta di classe oppure con le forze opposte dell'Io e dell'Es, si riduce semplicemente l'arte a uno dei tanti modi di essere della vita sociale o della vita interiore: se ne esclude la possibile «totalità». Bisognerebbe invece almeno ipotizzarla: e analizzarla in quanto tale. Bisognerebbe cercare quali sono le reali forze che si scontrano nel suo interno – vanificando la presupposta innocente unità – e definirle autonomamente. Solo così sarebbe possibile alla fine vedere se lo scontro di tali forze avviene secondo le leggi della logica dialettica, oppure, mettiamo, pre-dialettica, puramente oppositoria: se, dunque, l'ambiguità dell'arte è una forma particolare, misteriosa, di sintesi, oppure non è altro che il prodotto cristallizzato ma profondamente fluttuante di un'inconciliabile opposizione.

A proposito dell'arte cinematografica, tutto ciò è macroscopico. Prima di tutto non si sa bene che cosa essa sia: qualche raro autore cerca di definirla, come può, scientificamente: ma la gran massa dei professori tende a vederla idealisticamente come «linguaggio d'arte». Quasi che fosse concepibile un linguaggio d'arte senza lin-

guaggio. Ma una volta lasciato sospeso, interlocutoriamente, il problema di che cosa sia il cinema, ecco la muta dei moralisti marxisti gettarsi su di esso e «applicarvi» le regole della lotta di classe (dicono loro) o annetterlo all'universo della lotta di classe come uno dei tanti suoi elementi complementari, strumentali, servili. Ed ecco la muta assai più mite e sparuta degli psicanalisti che agnosticamente prendono il cinema come un enorme *test*. Per non parlare poi della massa sterminata dei qualsiasi con la loro fede, indistruttibile, sulla purezza di ogni opera di poesia, e, *a fortiori*, a quanto pare, di poesia cinematografica.

Indubbiamente i critici migliori sono in genere i critici marxisti, nel momento in cui lasciano sospeso il problema teorico: non possono dimenticarne, infatti, il dramma, e ciò li arricchisce. Ma è proprio comunista – non in senso partitico –, e la cosa riguarda dunque piuttosto gli estremisti – che fra noi sono molti –, l'equivoco della più rilevante e macroscopica «applicazione» dell'ideologia marxista all'opera cinematografica.

Tale «applicazione» produce un punto di vista che in un primo momento appare soddisfacente: infatti essa mette in luce nel cinema, più comodamente che in tutte le altre tecniche, la contemporanea natura di arte e di merce. Ecco dunque definita e fissata quell'opposizione di forze che è ritenuta necessaria a vanificare l'idealistica idea dell'innocenza dell'opera. Infatti il cinema in quanto arte è impuro essendo *anche* merce; e in quanto merce è impuro essendo *anche* arte. L'ambiguità dunque è totale: all'interno dell'opera si svolge una lotta all'ultimo sangue, una contraddizione insanabile; e, in tal caso, l'ambiguità dell'opera sarebbe l'unico possibile superamento, l'unica possibile sintesi. In tutto questo però, e pensarci bene, c'è qualcosa di sbagliato.

Arte e merce non possono essere due forze contraddittorie, all'interno di una stessa opera. La loro coesi-

stenza infatti – enunciata così – non è un rapporto dialettico, ma semplicemente una mostruosità: una sirena, metà donna e metà pesce, o un ermafrodita, metà uomo e metà donna: insomma un fenomeno da baraccone. Non si può opporre arte e merce, perché i due concetti appartengono a due universi incommensurabili e diversi: e perciò non possono integrarsi, ma semplicemente semmai coesistere in un solo corpo, che è dunque un *monstrum*.

Cosa bisognerà fare, allora? Prima di tutto convincersi che, se due forze contrarie vanno individuate in un'opera d'arte, tali forze contrarie devono essere pertinenti all'arte: la cui «mozione» in quanto scrittura è dunque la «mozione» di un universo. Fatto questo, si può anche prendere in considerazione il concetto di «merce», che è estraneo all'universo istituito dalla mozione linguistica: lo si può prendere in considerazione a patto però che esso venga trasformato in senso estetico. Come? È semplice: osservando ciò che la necessità di essere un produttore di merce diventa, linguisticamente, in un autore che si considera prima di tutto un produttore di arte. Tale necessità crea delle nuove regole prosodiche e metriche, assimilate dall'autore alle altre – che sono il *primum* non consumabile della sua opera – e che tale assimilazione, a sua volta, modifica. Tuttavia alla fine le leggi linguistiche che nascono dalla necessità della mercificazione, non possono che diventare in tutto e per tutto, appunto, delle leggi linguistiche. Esse non possono opporsi più dialetticamente, e neanche con la forza dell'opposizione pura, alle leggi linguistiche che nascono dalla pura necessità espressiva. Non può essere questo dunque il dualismo materialistico e dissacrante che cercavamo. A questo punto, bruscamente, interrompo il discorso. Non saprei concluderlo. Ho posto un problema, ed era semplicemente quello che mi proponevo.

La bandiera di Dio

Il piacere degli occhi. Infanzia. Senilità. L'artigiano o è bambino o è vecchio. L'intellettuale mussulmano o è bambino o è vecchio. Probabilmente anche se ha studiato a Parigi, certamente se ha studiato in Italia. Rispettabile infanzia (c'è di mezzo la senilità della religione), umile senilità (c'è di mezzo l'infantilità della religione).

Smaterializzazione di ogni materiale. Il vecchio che fa quello che faceva da garzone non è mai materico. La sua materia pittorica è puramente un effetto ottico. Nella materia c'è il corpo, l'irrappresentabile. Di tutto ciò che è corporeo, si può rappresentare solo lo sguardo di un bambino. Il reale altro non è che la bandiera di Dio. Ma che non ci sia del vento.

Ciò che si impara da bambini, lo si sa da adulti. Sapere inutile. Bisogna opporgli qualcos'altro. Ciò che si sa da adulti sfuma da vecchi. Bisogna aggrapparsi sempre a qualcosa da fare. Il gioco è capzioso e arbitrario. Ma la mano del vecchio gli conferisce una autorità quasi ampollosa. Meglio se di colori puri su superfici dure. L'adulto si vanta di credere in Dio: il bambino e il vecchio fanno bandierine da appendere in suo onore.

Palmizi. Bagni turchi. Odore di zafferano. Odore di piscio. Le autorità mussulmane anche se molto grasse hanno ingenuità di bambini. Anche se bevono whisky a un *vernissage* con la dovuta volgarità sono innocentemente e visibilmente felici se... Nabil ripete i gesti di un

Presentazione per la mostra di Nabil Reda Mahai'ni, alla galleria Godel di Roma, 27 maggio 1975

vecchio furbo artigiano di tre o quattro secoli fa. E ne ha quel candore. La sua ripetizione cade al di qua di ogni cronologia. Aumentano all'infinito la capziosità e l'arbitrio del gioco. Nel tempo stesso tutto è cristallizzato. Non c'è il benché minimo pericolo che soffi il vento. La bandiera di Dio pende assolutamente immobile.

Ladies and gentlemen

Parlando con Man Ray del mio film *Le 120 giornate di Sodoma* c'è stato un punto in cui il mio interlocutore non ha capito. Man Ray è lucido, intelligente, presente. Il suo manierismo è fresco come quarant'anni fa. Non c'è nessuna ragione al mondo per cui egli non possa capire qualcosa.

Ma più che mancanza di comprensione c'era in lui un buio, un vuoto. Di che si trattava? Io gli avevo detto che avevo ambientato il romanzo di Sade nel 1945 a Salò. Era questo che egli non capiva. Non lo capiva, perché gli sfuggiva il fatto che il 1945 fosse un anno particolarmente significativo (la fine di una guerra: ebbene? Nel 1918 non ne era finita un'altra?), e soprattutto gli sfuggiva il fatto che Salò fosse stata la capitale di una piccola repubblica fascista. Anzi addirittura prendeva Salò per «salaud», con mia completa soddisfazione, del resto.

Andy Warhol mi avrebbe capito meglio? Non so se anche Warhol sia, come Man Ray, un cultore di Sade. I suoi travestiti hanno un commovente ardore che non è precisamente sadiano. Ma è significativo per Warhol il 1945, e la parola Salò gli dice qualcosa?

È una domanda un po' decorativa, lo so. Ma la faccio perché in essa si coagula una serie o meglio un groviglio di domande. La storia per Warhol può essere divisa? Può avere un momento in cui un suo modo di essere finisce e ne comincia un altro? Ci può essere una divisio-

Presentazione per la mostra di Andy Warhol a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, ottobre 1975

ne storica nell'universo in cui viviamo e, dunque, nel piccolo universo concentrato e prezioso in cui lavoriamo? Può scorrere una linea divisoria tra gli uomini? E in particolare nelle loro coscienze? E più in particolare ancora nel terreno ideologico delle loro coscienze? C'è qualcosa che possa incrinare il «tutto unico» che la mente dissacratrice dell'artista – per puro gioco – mette in discussione totalmente – deride o adora, venera o vanifica? Il fascismo può spezzare qualcosa in quel «tutto unico»? O al contrario, una rivoluzione marxista può, prima, separarlo attraverso quella opposizione fatale e totale che è la lotta di classe, e poi trasformarlo fino a farlo sparire?

Un messaggio che dall'Europa giunga in America implica tutte queste divisioni, questi sdoppiamenti, queste opposizioni della realtà: ed è misterioso per questo. Al contrario un messaggio che dall'America giunga in Europa implica unitarietà, omogeneità, compattezza: proviene da un'entropia. Ed è per questo ancora più misterioso.

Ho davanti agli occhi le serigrafie ed alcuni dipinti di Warhol. L'impressione è di essere di fronte a un affresco ravennate rappresentante figure isocefale, tutte, s'intende, frontali. Iterate al punto da perdere la propria identità e di essere riconoscibili, come i gemelli, dal colore del loro vestito.

L'abside della cattedrale che Warhol costruisce e poi getta al vento disperdendola nei tanti ritagli delle figure isocefale e iterate, è in effetti bizantina.

L'archetipo delle varie figure è sempre lo stesso: perfettamente ontologico.

È la qualità di vita americana che sembrerebbe essere l'equivalente della sacralità autoritaria della pittura ufficiale cristiana delle origini: fornire cioè il modello metafisico di ogni possibile figura vivente. A tale modello non ci sono alternative: ma solo varianti. L'uomo ameri-

cano è unico, malgrado il pluralismo effettivo e riconosciuto. È più forte insomma, il Modello, che le infinite persone reali che possono passare per la 42ma Strada alle ore sette di una sera d'estate. Se poi l'ambiente «prelevato» si restringe al «Golden Grape», esso nulla può opporre al Modello, se non delle varianti ridotte al minimo: una iterazione ossessiva, l'Ossessione. Il nome e il cognome dei travestiti non bastano, la loro anagrafe è irrilevante; essi vengono assorbiti nell'unicità della Persona che li prefigura, accampandosi accanto ad altre Persone archetipe nel cielo dell'Entropia americana. Siamo di fronte al *Travestito* e alla ristretta rosa delle sue, sia pur innumerevoli, varianti. Quando sapremo che uno dei Travestiti «particolari» si chiama Candy Darling ed è morto di cancro in clinica dando, il giorno prima della sua morte, una festa in onore delle «amiche» – festa caratterizzata da una folle quantità di rose bianche – verremo a conoscenza di un dato che nulla cambia alla Persona aprioristica e unica della serigrafia.

In cosa consistono le varianti? In due ordini o strati di tecniche: a) la fotografia dei soggetti (ingrandimento, stampa serigrafica); b) la colorazione dell'ingrandimento. Come si vede, si tratta di due «applicazioni» applicate una sull'altra. Sulla superficie bianca viene fatta prima esplodere la realtà (fisica, psicologica, sociologica): e poi, sui suoi ultimi, consunti brandelli, vi viene incollata l'*affiche* funebre che la fissa nel suo attimo inestinguibile di pura vitalità. La seconda operazione è la più propriamente pittorica: le tinte acriliche – pure, del tutto non materiche – vengono disposte – sulla superficie contenente la fotografia dilatata – a campitura apparentemente casuale. Ma non si tratta di «macchie», bensì di «ritagli», incollati. La stampa fonde tutto in un'unica superficie. La scelta delle forme del «ritaglio incollato» e i suoi colori, è affidata a una sorta di ispirazione calcolata e quasi automatica. Le forme del ritaglio incollato gio-

cano con le forme realistiche della fotografia – sdoppiandole, squilibrandole, esaltandole – in sovrapposizioni sempre sfasate rispetto all'anatomia ma sempre subordinate all'anatomia (privilegiando gli occhi, le bocche, i capelli e i fondi). Il richiamo culturale più diretto di tale tecnica è ai cartelli pubblicitari e alle *affiches* formalistiche, oltre che a dettagli di pittura *fauve*.

Quanto al primo ordine o strato tecnico – quello della fotografia – c'è da osservare che la fotografia sembra sempre ossessivamente la stessa; sempre frontale o di quinta, mai di profilo; sempre «atteggiata», mai dal vero; sempre alla maniera delle «Stelle» cinematografiche, mai alla maniera del quotidiano colto al volo. Ciò «brucia» la psicologia: ma relativamente.

Infatti i lineamenti o connotati parlano di per sé un linguaggio psicologico anche e malgrado lo sforzo di auto-annullarsi (ancor prima di essere fotografia o dipinto) in un *cliché* umano. Lo sforzo che fanno questi *Travestiti* per mostrarsi trionfalistici non è di una velleitaria e commovente umanità? Ma oltre a questo sforzo essi non vanno. Si capisce, il «Diverso» nel suo ghetto permissivo di New York può trionfare a patto di non uscire da un comportamento che lo renda riconoscibile e tollerabile. La protervia femminile di questi maschi non è che la smorfia della vittima che vuol commuovere il carnefice con una buffonesca dignità regale. Ed è tale smorfia che rende questi *Travestiti* tutti psicologicamente uguali, come dignitari bizantini in un'abside stellata.

Dunque anche l'universo di Warhol è in qualche modo doppio, vive in dramma oppositorio. Ma ad opporsi sono due ontologie: l'ontologia formale e l'ontologia psicologica. A una serie di macchie (ritagli colorati) la cui struttura è decisa aprioristicamente anche quando è parzialmente lasciata al caso, si oppone una serie di ritratti fotografici il cui significato è ugualmente aprioristico e predeterminato.

Il messaggio di Warhol per un intellettuale europeo è una unità sclerotica dell'universo, in cui l'unica libertà è quella dell'artista, che, sostanzialmente disprezzandolo, gioca con esso.

La rappresentazione del mondo esclude ogni possibile dialettica. È, al tempo stesso, violentemente aggressiva e disperatamente impotente. C'è dunque, nella sua perversità di «gioco» crudele, astuto e insolente, una sostanziale e incredibile innocenza.

DICHIARAZIONI, INCHIESTE, DIBATTITI
[1953-1975]

Pasolini aveva rivolto a diciotto poeti dialettali queste tre domande: 1. Perché scrivi in dialetto anziché nella lingua letteraria? 2. La tua poesia (secondo te) fa parte della letteratura italiana o di una letteratura regionale? 3. Supponi che ci siano delle speciali istanze di impegno sociale nell'uso del dialetto?

1. In genere il dialettale sceglierebbe il dialetto, perché mezzo espressivo immediato, ma in accezione di «materno», «spontaneo» ecc. (Spallicci, Firpo, Cirese – con modificazione nel senso dell'*infanzia* e della *memoria* –, Marin – immediato come «aderente al mondo d'origine», con dunque più chiaro riferimento alla *nostalgia* –, Rizzi, Clemente, la Cantarutti – immediato in accezione di fedele alle cose, e quindi assoluto –, Guerra, Gambirasio).

Fanno eccezione Vivaldi, che usa il dialetto perché più atto a un avvicinamento al modulo della poesia impegnata in un ideale sociale; Naldini, che se ne serve perché unico modo di «conoscenza» di un mondo altamente «georgico» con una storia identificata coi suoi effetti poetici; Guicciardi che sfugge alla domanda dichiarandosi «ambidestro» (ma non sfugge alla deduzione che, così, lo segna in margine all'espressionismo lombardo-tessiano: espressione per l'espressione); Palmieri che

«Il Belli», II, 2, maggio 1953. Sono le conclusioni che Pasolini trae dalle risposte al questionario, che lui stesso aveva formulato, rivolto a diciotto poeti dialettali.

sfodera il più brillante agnosticismo (brillante in quanto spregiudicata presa di coscienza di un atto irrazionale); Mainardi, che, sia pure con modesta approssimazione, tocca il *punctum dolens*, ossia la fuga «reverenziale» dalla lingua, con conseguente polemica.

Statistica: almeno nella coscienza critica, che non dà l'impressione d'essere fortissima, *nove* su quattordici sono i dialettali operanti su una linea romantica, davvero stupefacente date la spontaneità in sede stilistica e l'accezione piuttosto anacronistica di «popolo» ch'essa presuppone. (A voler essere sinceri coi nostri amici diremmo che la sincerità ha fatto loro un poco difetto, o che perlomeno non hanno interamente ripensato una loro prima, ovvia, e un po' scolastica ragione della scrittura dialettale.) *Due* (su quattordici) hanno superato la discutibile remora dell'immediatezza materno-ambientale ecc., per una ragione socialista (Vivaldi) o di pan-poe-ticismo (Naldini). *Uno* (Palmieri) è agnostico; *uno* (Guicciardi) indifferente.

2. La seconda domanda era un'articolazione della prima: un suo duplicato su scala non più psicologico-estetica ma storica. In genere non è stata «sentita»; e anzi, per la verità, abbiamo ricevuto una severa lezione di crocianesimo, se la tangente per cui i nostri amici son sfuggiti alla domanda era la distinzione poesia-letteratura. Era evidente però ch'essi, se non altro per modestia, avrebbero dovuto collocare la loro opera nella sfera della letteratura, non della poesia... Invece, con protasi a fior di labbra, gli ipotetici delle risposte corrispondono in genere al tipo della realtà. «La poesia, quando sia tale, non soffre aggettivi» risponde Spallicci; «La mia poesia fa parte della poesia» è la clausola di Firpo; «La poesia per me fa parte della *poetica* non della *geografia*» esclama Guicciardi; «Se è poesia» dice Cirese «non può soffrire limite né avere confini». E, sulla stessa linea, Clemente e la Cantarutti.

Vivaldi, Palmieri, Marin («non si dovrebbe mai dimenticare che tutta la poesia greca era poesia *dialettale*») Mainardi, Guerra, Gambirasio, fanno rientrare la loro produzione dialettale nella letteratura *nazionale*; Naldini, abolendo ogni regionalismo convenzionale, pensa per il Friuli a una simbolica e assoluta Andalusia lorichiana, cioè lo immette in una civiltà letteraria europea. Uno solo, Rizzi, coraggiosamente parla di limite regionale, anzi, provinciale, della sua poesia.

Al lettore la dimidiante statistica e i raffronti tra le concomitanze nella prima risposta e le divergenze nella seconda: con progressione feconda di contraddizioni.

3. La terza era la domanda più scottante, e ha, nel liquido per prudenza un po' amorfo, operato delle colorite precipitazioni.

Spallicci non vuol sentir parlare di distinzioni tra lingua proletaria (il dialetto) e lingua borghese (la *koinè* nazionale); e così Firpo, Guicciardi, Clemente, Guerra.

Di coloro che rispondono «sì»: Vivaldi intende l'impegno sociale nel senso più moderno e attuale della parola (base marxistica con le speciali varianti di questo dopoguerra); Naldini ne è a conoscenza ma lo dilata verso la sua poetizzazione di un mondo contadino in cui le stesse condizioni economiche divengono «poetiche»; Palmieri ha di questo *engagement* un'idea pessimistica, ne dà un'accezione conviviale e progressistica di tipo pre-fascista (o dell'antifascismo delle barzellette); Cirese è tra Vivaldi e Naldini, il suo socialismo è di vecchio stampo, tra umanistico e romantico, ha il buon sapore di certa vita italiana rimasta aurorale nel primo Novecento; anche per Marin l'istanza sociale è di tipo romantico: conoscenza di un mondo popolare e sua fine innografia, al di fuori della politica: idem Rizzi, mentre i due lombardi Mainardi e Gambirasio, ma anche Guicciardi, di sfuggita (il moralismo portiano-manzoniano, la dignità della borghesia padana, la psicologia etnica lombarda...)

propendono per un'efficacia propedeutica, di educazione del popolo attraverso un mezzo espressivo a lui familiare e in certo modo volgarizzatore di sentimenti «elevati» che son appannaggio della borghesia.

Non si può calcolare, dalle risposte non certo impegnatissime di questi quattordici poeti (e dovrebbero essere almeno una quarantina per rappresentare l'intero schieramento peninsulare) quale sia la situazione della poesia dialettale in questo momento. Si ha l'impressione che sia di transizione: da un romanticismo antiquato e provinciale a un romanticismo per così dire para e post-ermetico, da un realismo bozzettistico e populista a un realismo «poetico» e politicamente impegnato.

Non ho amato Claudel

Credo che Vigorelli chiedendo ai suoi amici un appunto su Claudel, non avesse intenzione di voler da loro un giudizio critico, ma forse solo una testimonianza del proprio incontro con questo poeta, così che da una serie di «casi» potesse venir fornito alla «Fiera» il quadro della sua fortuna: un quadro di civiltà letteraria, in cui un giudizio critico fosse implicito. Quanto a me, devo dire che quello con Claudel non è stato un incontro: e, per circostanziare il «caso» dei suoi dati sia pure minimi ma significativi, dirò che l'ho letto al fine di documentarmi, nel '48, preparando uno studio sul «motivo religioso» della poesia ungarettiana. Bene o male, conoscevo gli altri cattolici francesi: Péguy già da tempo e, proprio in quei giorni con fortissima simpatia, Bernanos e Maritain. E devo aggiungere, per completare lo schema autobiografico, che, durante la guerra, in una specie di esilio nella campagna friulana, uno dei miei due o tre libri, anzi forse IL mio libro, erano stati i *Pensieri* di Pascal. Non ho amato Claudel. E sarebbe assurdo, qui, tentar di motivarne, e documentarne le ragioni: dovrei rileggerlo tutto, e leggere con una certa organicità quanto è stato scritto su di lui. Ciò che mi dispiaceva in lui in quel momento (ma non è detto che adesso non cambierei opinione) era l'apriorismo della sua esaltazione e del suo apostolato, un apriorismo massiccio, in cui mi pareva che non si potessero più riconoscere i segni di un dram-

«La Fiera letteraria», X, 15, 10 aprile 1955. Risposta a un'inchiesta promossa sulla rivista da G. Vigorelli.

ma, di un peccato sia pur vinto: nell'altissimo furore agiografico che ne derivava, sentivo che l'*inventio* era accettata dal poeta come un «dettato», e quindi mancava in lui, con la sofferenza dell'invenzione, l'umiltà: come del resto mancava la pietà nella sua violenza mistica e nella sua concezione politica e morale di fondo. Ma la mia, ripeto, è una sensazione, e lo ripeto perché non vorrei, in questa piccola inchiesta, apportare confusione, anziché, in qualche modo, un po' di chiarezza.

Restiamo nella zona d'operazioni letteraria

Cari amici del «Caffè»,

nella vostra inchiesta ci sono alcuni punti su cui dichiaro subito la mia incompetenza a rispondere: per es. sul paragrafo «Rapporto tra vita politica concreta (governo, parlamento, partiti, organi pubblici ecc.) e vita culturale». Potrei dire, ove si togliesse la voce partiti dalla parentesi, che mi sembra che dovrebbe trattarsi d'un rapporto puramente organizzativo: nel caso però che la democrazia italiana fosse il paradiso terrestre. Negli altri casi meglio non parlarne. Esiste comunque un interessante e drammatico rapporto tra Pci e vita culturale: rapporto che investe tutta la vita culturale italiana, direttamente o indirettamente; ed è l'unico rapporto necessario.

Calvino dice che l'intellettuale, nella fattispecie il letterato, deve aver compiuto o compiere una scelta. Noi non crediamo però che la cosa si ponga in termini così semplici: e diremmo invece che il dovere è porsi il problema di una scelta, e non è detto che tale problema possa avere una soluzione: può ridursi o farsi dramma – non problematicità pura, ma dramma, di sentimenti, psicologico. Fermo restando che la zona d'operazione deve essere la zona letteraria: mai come in questo caso fare della retorica anti-letteraria sarebbe più dannoso, misticheggiante e irrazionalistico. Uscire dal proprio campo di competenze sarebbe intendere male la necessaria rivolta (predicata da Gramsci) del letterato contro

«Il Caffè», aprile 1955. Risposta a un'inchiesta sull'impegno.

la letteratura novecentesca letteristica e fornita di una morale che si produce ontologicamente da essa.

Insomma quello che il letterato dovrebbe fare, sarebbe allargare senza fine il proprio orizzonte visivo, su tutti i campi, in tutti i sensi, cercar di *capire* la propria storia, LA storia: come operazione preliminare, umana, morale. Indi, come operazione specificamente letteraria, insostituibile, esprimere tale sua esperienza coi suoi mezzi. Il Pci richiede una coincidenza di tale espressione con una necessità di *lotta politica*: e tale coincidenza è più che ammissibile, ma non esaurisce per intero il rapporto tra un individuo e la nazione, tra un individuo e la storia, tra un individuo e la religione. La libertà si manifesta forse soprattutto nella operazione del «capire», e tale operazione non ha limiti.

«Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi
ad una bella canzone»

Poiché, oltre che facitore di versi, sono studioso anche se non specifico, di poesia popolare, per rispondere alle domande poste da «Avanguardia», devo cominciare un po' da lontano.

Ogni nazione possiede una propria tradizione di poesia popolare: musica e testi poetici. Lo stile musicale di una nazione si evolve assai lentamente: si può anzi dire che ne sia l'aspetto più arcaico e primitivo. Quanto alla forma poetica, essa generalmente «discende» dagli strati colti e dominanti della nazione (si pensi per es. alla poesia dei Trovatori) e acquista poi, nel popolo, caratteri propri: che si mantengono generalmente fissi, nella loro astratta e quasi sempre non realistica stilizzazione. In Italia abbiamo due diversi tipi sia di stile musicale che di tradizione poetica popolare: uno nell'Italia del Nord e un altro nell'Italia del Sud. Il Nord è caratterizzato dal canto corale e da testi di poesia leggendaria, molto semplici, oggettivi e pluristrofici; il Sud è caratterizzato dal canto monodico e da testi di poesia amorosa, sentimentale monostrofica (gli stornelli, gli strambotti, le serenate, ecc.). Tutto questo è stato per secoli un patrimonio sconosciuto o noto al solo popolo che ne faceva uso. Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, con l'ideologia romantica e il risorgimento nazionale, se ne è presa coscienza. E la borghesia ha cercato in parte di acquisire tale patrimonio: l'intervento colto ha fatto sì che i canti

«Avanguardia», 1° aprile 1956. Risposta a un'inchiesta sulle parole della canzone italiana.

popolari in qualche modo si «commercializzassero». Così nel Nord si è avuta una manipolazione turistico-patriottica dei canti corali, specie quelli piemontesi e trentini: e nel Sud si è avuta la manipolazione piedigrottesca. A tal punto stavano le cose, quando si è cominciata a diffondere la moda del *jazz* e della canzonetta di tipo negro-americano. Che, nella tradizione popolare italiana, è un fenomeno del tutto nuovo. È nella piccola e media borghesia che il nuovo gusto ha cominciato ad affermarsi, e dalla quale, attraverso la radio e il cinema, si è diffusa largamente e profondamente in tutti gli strati del popolo.

Insomma si può dire che l'odierna canzonetta non sia che un aspetto della diffusione ideologica della classe dominante sulla classe dominata.

Stando così le cose, non vedo perché sia la musica che le parole delle canzonette non dovrebbero essere più belle. Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile. Personalmente non mi è mai capitato di scrivere versi per canzoni: ossia, come alla maggior parte dei miei amici, non mi si è presentata l'occasione. Musicisti e parolieri si sono stretti in un impenetrabile *clan*, si sono ben protetti dalla concorrenza (e si capisce, i diritti di autore fruttano talvolta milioni). Quanto a me, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia.

La mia periferia

1) Il fatto che leggendo frammenti e pagine da *Una vita violenta* si possa pensare di trovarsi di fronte a frammenti o pagine di *Ragazzi di vita* non è casuale: significa che il paradigma, lo spitzeriano periodo-campione, è lo stesso, e che quindi stilisticamente non c'è soluzione di continuità. E se non c'è trasformazione stilistica non ci sarà neppure più trasformazione interna, psicologica e ideologica.

Infatti ho pensato contemporaneamente tre romanzi, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e *Il Rio della grana* (titolo questo, provvisorio, forse sostituito da *La città di Dio*) negli stessi mesi, negli stessi anni e insieme li ho maturati e elaborati. La sola differenza è che *Ragazzi di vita* è scritto per intero e fisicamente: gli altri due ancora no: sono scritti dentro e in parte stesi (*Una vita violenta* è pronto per soli due terzi). Mentre scrivevo dunque *Ragazzi di vita* erano già impostati gli altri due romanzi nella loro struttura e in parte nei loro particolari. *Ragazzi di vita* doveva essere una specie di, diciamo con cattivo gusto, *ouverture*, accennando a mille motivi, fondando un mondo, in quanto «particolare», in sé completo, del mondo. Gli altri due romanzi dovevano approfondire.

«Città aperta», II, 7-8, aprile-maggio 1958. Il testo è preceduto da una nota redazionale in cui si legge tra l'altro: «A Pier Paolo Pasolini abbiamo rivolto tre domande – la prima, sui legami di continuità e ricerca tra *Ragazzi di vita* e il suo nuovo romanzo *Una vita violenta*; la seconda, sul rapporto lingua-dialetto e personaggi; la terza, sul suo metodo di lavoro».

Mentre in *Ragazzi di vita* ciò che conta è il mondo delle borgate e del sottoproletariato romano vissuto nei ragazzi, e quindi il protagonista, il Riccetto, era, oltre che un personaggio abbastanza definito, un filo conduttore un po' astratto, un po' *flatus vocis*, come tutti i protagonisti-pretesto, in *Una vita violenta* e nel *Rio della grana* ciò che conta sono i due personaggi centrali, Tommasino Puzzilli nel primo, Pietro nel secondo. Due storie in certo modo interiori, interiori come possono essere in ragazzi del popolo, abbandonati per le strade, senza un mondo morale se non, rispetto al nostro, preistorico, o ad altro livello storico, malgrado il bombardamento ideologico intensissimo, il *panem et circenses* della borghesia democristiana e americanizzante.

La storia di Tommasino Puzzilli è una introversione dovuta al fatto che si tratta di un ragazzo non bello, non forte e non sano: un debole, insomma, che deve per forza essere un forte, in un mondo dove ciò è obbligatorio. Egli cerca dunque continuamente di affermarsi: e si sa dove si va a finire per questa strada: alla pseudo-forza della delinquenza, del cinismo, della «dritteria», come la chiamano. Nella specie, la disperata tensione di Tommasino – che non è un delicato, al contrario, è molto volgare – è all'esterno, la storia dei suoi diversi credo politici: è fascista, anarchico, democristiano e infine comunista. Naturalmente all'interno, la storia è più monotona; il meccanismo che scatta è sempre lo stesso, sotto l'influenza delle circostanze esteriori (l'amicizia con dei ladri missini lo fa essere fascista; un certo miglioramento della sua famiglia che era sempre vissuta in baracche e tuguri e che finalmente ha un quartierino all'Ina-Case, lo fa diventare benpensante e democristiano; infine la tubercolosi e l'ambiente del Forlanini, dove si trova una forte cellula del Pci, lo fa diventare comunista). Bene o male, alla fine, questa spinta «ad affermarsi», «ad esiste-

re», questa sgangherata energia vitale, si illumina di qualche confusa luce morale.

2) Sono così nauseato di questo problema dialetto-lingua, che non trovo di meglio da fare che citarmi. Parlando di Gadda, su «Vie Nuove» (18 gennaio 1958), trovavo in questo grande autore dei tipi diversi e apparentemente contraddittori di usare il dialetto, che catalogavo in quattro serie. La prima, scrivevo, «è una serie di tipi d'uso dialettale di specie verghiana: implicanti cioè una regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico, mimetizzandolo incessantemente, fino a fare di questa seconda natura linguistica una natura primaria, con la conseguente contaminazione».

Questa la formula definitoria, che, mentre descrive solo in parte Gadda, descrive me interamente. Perché questa selezione linguistica mimetizzante? Per poter dare, come scriveva Contini, «un'imperterrita dichiarazione d'amore». Il fondo sentimentale e umanitario, appartiene è vero, alla mia preistoria: ma, si dice, «la nostra storia è tutta la storia» e io aggiungerei «e anche la preistoria». Il mio realismo io lo considero un atto d'amore: e la mia polemica contro l'estetismo novecentesco, intimistico e para-religioso, implica una presa di posizione politica contro la borghesia fascista e democristiana che ne è stata l'ambiente e il fondo culturale.

3) A questa domanda ho già risposto indirettamente rispondendo alle altre due. Infatti non esiste, per me, un metodo esterno di lavoro: il metodo è unicamente stilistico, e quindi interno. Ci sono naturalmente dei dati di fatto, che presi a sé possono suggerire l'idea, superficiale, aneddotica, di un metodo «applicato», «a formula». In una loro rivista satirica, «Lina e il cavaliere», Franca Valeri e i suoi collaboratori hanno inventato un tipo di scrittore, i dati fonetici del cui cognome corrispondono vagamente a quelli del mio. Questo scrittore (ch'era poi

una scrittrice, impersonata dalla Valeri) teneva chiuse in un armadio due servette meridionali: quando doveva lavorare le tirava fuori dall'armadio e le faceva «parlare». Operazione da «magnetofono», dunque, con qualche leggera correzione nel senso della *contaminatio*: assoluto naturalismo corretto da un lieve ma a suo modo assoluto «stilismo puro». A parte la comicità della faccenda, la Valeri non aveva affatto intuito male. Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara, della Borgata Alessandrina, di Torre Maura o di Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomatici, punte espressive o vivaci, lessici gergali presi di prima mano dalle bocche dei «parlanti» fatti parlare apposta. Questo naturalmente accade in occasioni specifiche. Per esempio a un certo punto del racconto uno dei miei personaggi ruba una valigia e qualche borsa: c'è un termine gergale per indicare valigia e borsa? Come no! Valigia si dice «cricca», borsa «campana»: la refurtiva in genere, oltre che «morto», si dice «riboncia», ecc. (invece che dire «ecc.», o «cose di questo genere», nel mio romanzo metterò sempre «e santi benedetti» o «e tanti benedetti», quando non un meno vivace «e tante belle cose»). Non sempre questo materiale strumentale a livello bassissimo e particolarissimo lo trascrivo direttamente: lo faccio solo nei casi in cui mi si presenti una difficoltà o una necessità stilistica a tavolino, mentre scrivo tutto solo. Allora lascio in bianco la parte che necessita di espressività, e faccio la mia ricerca, di solito breve e fruttuosa (ho alla Maranella un amico, Sergio Citti, pittore, che finora non ha mai fallito alle mie richieste, anche più sottili). Esiste anche una mia passione generica: in tal caso annoto per conto mio, magari di nascosto, «fulgurato» da qualche improvvisa e ignota forma del patrimonio. Si tratta in tal caso di materiale di riserva, che a ogni buon conto metto da parte: in modo da non dover scendere alla Maranella nel caso mi si presen-

ti la sopraddeffa necessità espressiva. In fondo allo scarafaccio del romanzo ho dunque un bel mucchio di pagine di modi idiomatici, un tesoretto lessicale.

Così si esaurisce il «colore» del mio metodo di lavoro. Tutto il resto accade nella solitudine della mia stanza ormai in un quartiere borghese, dietro il Gianicolo.

La differenza tra il personaggio della Valeri e me è che il rapporto coi «parlanti» in me è stato, ed è, necessario. Sia pure: ogni regressione richiede un tanto di aprioristico e di volontario. Ed è chiaro che ogni autore che usi una lingua «parlata», magari addirittura allo stato naturale di dialetto, deve compiere questa operazione esplorativa e mimetica di regresso – come accennavo – sia nell'ambiente che nel personaggio, in sede, cioè, sia sociologica che psicologica. Vista marxisticamente la cosa si presenta come una regressione più che da un livello culturale a un altro, da una classe all'altra.

Io mi sento assolto in questa operazione da ogni possibile accusa di gratuità, o cinismo, o diletterismo estetizzante per due ragioni: la prima, di tipo, diciamo, morale (riguardante cioè il rapporto tra me e le persone particolari dei parlanti poveri, proletari e sottoproletari) è che, nel caso di Roma, è stata la necessità (fra l'altro la mia stessa povertà sia pure di borghese disoccupato) a farmi fare l'esperienza immediata, umana, come si dice, vitale, del mondo che ho poi descritto e sto descrivendo. Non c'è stata scelta da parte mia, ma una specie di coazione del destino: e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la «borgata» romana. Alla coazione biografica si aggiunge la particolare tendenza del mio eros, che mi porta inconsciamente, e ormai con la coscienza dell'incoscienza, a evitare incontri che causino possibili (e sia pur molto leggeri, come m'insegna l'esperienza), traumi di sensibilità borghese, o di borghese conformismo: e a cercare le amicizie più semplici, normali presso i «pagani» (la periferia

di Roma è completamente pagana: i ragazzi e i giovani sanno a stento chi è la Madonna), che vivono a un altro livello culturale, e nei quali il bombardamento ideologico non ha ancora toccato se non genericamente i problemi del sesso. Quindi – placatasi la necessità sociologica – io continuo comunque a vivere necessariamente nella periferia.

La seconda ragione è molto più importante, tanto che in fondo avrei anche potuto omettere i commi qui succintamente esposti della prima.

È chiaro che una liceità è possibile anche a una regressione momentanea, sperimentale dalla classe e dalla cultura alta, che avvenga per «scelta», per «volontà»: direi che una liceità è possibile anche nel caso che questa avvenga per ragioni puramente estetiche (se tali ragioni esistessero): poiché, per quanto irrelato, indissolubile da esse, c'è nel fondo sempre un dato documentario, un recupero in qualche modo oggettivo del mondo così esplorato.

Prima di usare la lingua dei «parlanti» della periferia romana, per analoghe ragioni biografiche, avevo usato un'altra lingua senza tradizione letteraria, il friulano di Casarsa: e, altrove, confessando, ho già descritto, a posteriori, ché allora male lo sapevo, quali fossero le ragioni interne di quell'adozione linguistica: ma, appunto, benché lo stile, malgrado le apparenze, fosse in realtà *sublimis* e non *humilis*, obbedisse alle regole della più rigorosa selezione linguistica, trasvolasse tranquillamente su ogni dato naturalistico, e risultasse in definitiva appartenere all'area dell'ermetismo, alla poetica della Parola, con l'invenzione di una lingua assoluta, «per poesia» – tuttavia, non so se alle origini stesse dell'esperienza, o se nato in un secondo istante, coesisteva al furore stilistico, in quel friulano, un tanto di reale, di oggettivo, per cui il mondo contadino della Bassa friulana in qualche modo affiorava all'espressione. E non per nulla all'interno stesso di quel mio siste-

ma – e non per applicazione – è nata tutta una sezione che si potrebbe anche dire «impegnata», dato l'anno, 1947-48, in cui è stata scritta: *El testament Coràn*, che è una delle parti più nutrite e forse meglio riuscite del mio libro di versi casarsesi.

Oggi le due componenti della mia ispirazione, quella sensuale-stilistica, e quella, diciamo, naturalistico-documentaria, a fondo politico, si sono, credo, spero, meglio equilibrate. Nello scendere al livello di un mondo storicamente e culturalmente inferiore al mio – almeno secondo una graduazione razionale, ch , irrazionalmente, esso gli   poi assolutamente contemporaneo, per non dire pi  avanzato, nel suo vitalismo puro in cui «si fa» la storia – nell'immergermi nel mondo dialettale e gergale della «borgata» io porto con me una coscienza che giustifica la mia operazione n  pi  n  meno di quanto giustifichi, ad esempio, l'operazione di un dirigente di partito: il quale, come me, appartiene alla classe borghese, e da questa si allontana, ripudiandone momentaneamente le necessit , per capire e fare proprie le necessit  della classe proletaria o comunque popolare. La differenza   che questa operazione coscientemente politica, nell'uomo di partito prevede o prepara l'azione: in me, scrittore, non pu  che farsi *mimesis* linguistica, testimonianza, denuncia, organizzazione interna della struttura narrativa secondo un'ideologia marxista, luce interna. Mai per  letteratura di fiancheggiamento all'azione, edificante, prospettivistica. L'ottimismo, la speranza aprioristica sono sempre dati superficiali: io so bene che la Libert  e la Giustizia non significano la felicit  della pienezza morale: e sarebbe un inganno promettere quest'ultima come un corollario, un risultato meccanico del mutamento delle strutture.

Dove va la poesia?

Ci sono due modi di rispondere a questa domanda: uno filologico e uno ideologico. Ambedue mi tentano: leggendo quasi un libro di poesia al giorno, ho un'infinità di schede, che potrei ordinare, dividere in sezioni, in tendenze, servendomi magari degli strumenti descrittivi della *Styl critic*, così particolarmente adatti allo scopo. Ma un lavoro del genere, del resto, l'ho fatto già, in altra sede, giungendo alla conclusione provvisoria, che si può parlare in questo momento, per molta poesia italiana, di neosperimentalismo; atteggiamento che riassume – assai fiaccamente, a dire il vero – modi proto-novecenteschi, per ridare forza nuova all'epigono ermetismo e al declinante neorealismo.

Ma richiesto di dare un'indicazione apparentemente innocua e oggettiva, non mi riesce di essere né innocuo né oggettivo: qualcosa ch'è più forte di me filologo deforma in me, categoricamente, la domanda: «Dove va la poesia?» nella domanda: «Dove deve andare la poesia?».

S'intende che non è precettistica la mia, né retorica normativa, né, secondo le abitudini novecentesche, l'esigenza di una poetica. Contro una «libertà stilistica» in cui io, da ragazzo e da giovane, scrivendo in un friulano ch'era per me *tout court* la «lingua della poesia», mi ero trovato così felicemente immerso è nato in me il bisogno di una vera libertà: una libertà non puramente letteraria e stilistica, appunto, le cui innovazioni nascevano per

partenogenesi da sé, del tutto staccate dalla genesi prima; il bisogno di una libertà conquistata proprio nella sua genesi, a fatica, a costo di molte perdite, rimettendo in gioco oltre che me stesso, il mondo sociale e politico di cui ero un frutto puro, irriflesso.

Da qui l'incapacità, ora, nel pieno del mio lavoro, a essere oggettivo, la noiosa tendenza al dover essere...

Per un incontro di scrittori, mi è capitato in questi giorni di proporre dei temi di discussione, quali temi della rivista «Officina». Questi temi sono quattro, schematici, ma paradigmatici abbastanza, per poterci impiantare sopra un breve scritto parenetico come questo. Le risposte che si possono dare alle quattro domande incapsulate in questi quattro temi, io credo possano costituire le coordinate esterne del dover essere dell'attuale poesia.

Ma ecco lo schema:

Tema n. 1: Lo scrittore deve possedere una ideologia?

Nel periodo letterario che ci ha preceduti, fino alla guerra, lo scrittore aveva, della letteratura, una nozione ontologica, quasi che le sue leggi interne vigessero in assoluto, permanenti come avrebbe dovuto essere la società stessa che le aveva prodotte. La guerra sconvolse quella società, e ne seguì una politicizzazione della letteratura: la «letteratura impegnata», come si disse. Ma negli scrittori il trapasso fu confuso; la fede e l'irrazionale, che avevano presieduto alla letteratura novecentesca, presiedevano ora alla così detta scelta. Più che una ideologia lo scrittore possedeva un ideale: prima della guerra rigidamente letteristico e misticheggiante, dopo la guerra moralistico e politico. Sembrerebbe ora maturo il momento, per uno scrittore, per un poeta, di cercar di sapere con precisione qual è il rapporto che lega il suo fare poetico alla società che l'ha espresso: questo atto storico-razionale deve ora presiedere al suo lavoro, sostituendo il raziocinante intellettualismo finora vigente.

Atto storico e politico che non solo gli deve fornire i dati chiari del proprio rapporto con la società – poiché si tratta di due entità in movimento, spesso drammatico –; ma che gli deve fornire inoltre i mezzi di una modifica, di una influenza, del proprio fare poetico, su quella società. Mi tengo sulle generali, come si vede: accomuno in un'unica esigenza il marxista e il cattolico: poiché anche il cattolico, ormai, dovrebbe capire che non è più il tempo di estetizzare, di fingere che si pubblichi ancora il «Frontespizio». La società intorno non richiede più simili evasioni verso l'interno: il praticarle, ora, è una vana prolessi dell'assoluto, un atto ascetico gratuito.

Tema n. 2: Qual è il rapporto tra lo scrittore e il neocapitalismo?

La domanda e la risposta precedenti si calano ora nel concreto: e, benché a prima vista non paia, il discorso non può che assumere una forte coloritura moralistica. In breve, si tratta di definire il comportamento, la dignità del poeta di fronte alla nuova richiesta e alla nuova coazione della società borghese (dove le involuzioni reazionarie e neofasciste mi paiono solo dei fenomeni sopravvivenuti, delle mistificazioni scontate, per quanto sempre minacciose). L'ascoltatore potrà forse meravigliarsi per questo mio porre il rapporto scrittore-società nei termini di una fatale, magari drammatica antinomia. Ma in realtà non può essere che così: le innovazioni linguistiche del poeta – insisto – non si riducono ad attuarci in un ipotetico isolamento letterario: l'innovazione ha percussioni profonde, fino nel cuore del semantema, e poiché il semantema è un dato collettivo e sociale, oltre che individuale ed estetico, ogni innovazione linguistica non può non essere una innovazione anche nell'istituto sociale. Una rapida occhiata alla più recente storia letteraria ce ne può convincere: il primo Novecento è stato tutto una rivolta antiborghese (che poi alcuni dei suoi rappresentanti siano finiti conformisti e fascisti non può

che confermare l'intima debolezza di simili atteggiamenti anarchici e artistoidi): il secondo Novecento è stato tutta una protesta al regime retorico e totalitario, attraverso l'ermetismo, che fu in sostanza uno sciopero, una ribellione silenziosa, un'evasione nell'intimo. Ora è il momento che simile tendenza innovativa – che contemporaneamente agisca nella lingua e nella società – sia pienamente cosciente di sé. La società in cui viviamo oggi, 1959, 1960, tende da una parte a rialzare il livello economico-culturale dove questo è già alto, tende ad abbassarlo, proporzionalmente, là dove è già basso. Questo implica un mutamento del discorso del poeta, in due direzioni, appunto: se diretto alla classe borghese, non può ora non tener conto dell'evoluzione di questa, della maggiore serietà delle sue intenzioni e dei suoi atti, del maggior peso ideologico dei suoi errori. Se usato, invece, indirettamente, a rappresentare, a esprimere magari mimeticamente, una condizione popolare, o sottoproletaria, esso dovrà ricorrere a delle nuove soluzioni stilistiche, a rinsanguare con dei dati nuovi, viventi, il vecchio populismo. In sostanza, l'ideale che dovrebbe sostenere il poeta in questa doppia operazione è un ideale etico, come dicevo: dato ch'egli dovrebbe tentare di mantenere unita e unica l'idea dell'uomo, in un periodo in cui l'uomo tende a dividersi e a dissociarsi in due mondi incommunicabili, malgrado il fittizio livellamento operato dalla cultura di massa.

Tema n. 3: Cultura o poetica?

La critica del Novecento ci ha abituati a sapere che ogni poeta ha la sua poetica. Questa faccenda della poetica era una entità nuova, piuttosto nebulosa, irrelata, ma seducente, che veniva a inserirsi nel meccanismo poesia-non poesia delle formulazioni crociane. C'era la poesia, è vero, ben distinta, assoluta, ineffabile, e c'era, insieme, la non poesia, la struttura, il miserabile pensiero: su questa distinzione non si avevano dubbi. Il fram-

mentismo, l'autonomia, la purezza, la grazia ecc. trionfavano: così la poetica era una specie di mediazione tra la poesia e la non poesia. Il poeta, certo, si guardava bene dall'enunciare la propria poetica: questo incarico era per lo più devoluto al critico, che ne faceva una questione di umori, di atmosfere, di analogie, di affinità elettive, tutto un bagaglio di raziocinante razionalismo. Tuttavia quella «poetica» era il segno dell'urgere dei dati storico-culturali repressi: era, ed è, poiché ancora l'ermetismo non è del tutto finito: anzi, sta in qualche modo risorgendo (non dico quello alto di Ungaretti o Montale: magari!) data l'involuzione politica di questi ultimi anni. Io credo, al contrario, che, come specialmente Angelo Romanò, su «Officina», *passim*, si è incaricato di dire e provare, una nuova poesia non può nascere che da una nuova cultura, o per lo meno dalla coscienza storica e razionale della propria cultura.

Tema n. 4: Qual è il rapporto tra ideologia e stile?

È uscito recentemente sulla rivista «Tempo presente» un importante scritto di Adorno contro Lukács: a me, nell'insieme, tale scritto sembra poco convincente, poiché si basa sulla negazione aprioristica di certi dati che invece per Lukács esistono realmente, operano realmente nella coscienza e nel mondo: quindi, ignorati, svuotati di senso questi dati, tutto il sistema vacilla. Ma su un punto Adorno ha ragione: quando accusa Lukács di insensibilità al problema dello stile: come se tra il pensiero (o realtà) e l'espressione non ci fosse, sempre, di mezzo la ricerca stilistica. Lukács tenderebbe a supporre un nesso diretto tra pensare bene e scrivere bene, tra filosofia realistica e stile realistico: e questo vale certo quando la scrittura è usata a livello strumentale o scientifico. Non certo per la poesia che, insieme, esprime pensiero e sentimento: il pensiero e il suo sentimento: e dunque il grande problema di questo periodo letterario, a me, sembra il rapporto di causa e effetto tra ideologia e stile.

S'intende: tra un'ideologia nuova, anticonformista, progressista, e una formazione stilistica antecedente, già completa e matura. Adorno parla benissimo di «cristallizzazioni stilistiche», che sopravvivono alla società e alla cultura che le ha generate: in che modo risolverle e riadattarle a una nuova cultura, o, almeno, alla prospettiva di una nuova società? Come si vede, questo è anche il modo più concreto di porre il problema dell'interno contrasto, tipico di tutti gli scrittori e i poeti che oggi operano all'opposizione, tra decadentismo e realismo. Per uno scrittore di questo tipo, a rigore di logica, verrebbe a porsi la necessità di individuare, in ogni stilema derivatogli dalla cultura ch'egli vuol superare, la capsula ideologica superata e sopravvivente, eliminarla, e quindi trasformare lo stilema nel fondo. È questa un'operazione possibile? Non direi: sarebbe, tutto sommato, una forma un po' folle di ascesi. Così resterebbe, necessariamente, al poeta, la contaminazione, la fusione, contraddittoria, drammatica, l'adattamento, l'esperimento. È a questo punto che la materia sfugge tra le mani, che non sono più possibili previsioni, e che anche l'enunciatore del moralistico imperativo «dove deve andare la poesia» non può che smarrirsi e dubitare.

9 domande sul romanzo

1) *Credete che ci sia una crisi del romanzo in quanto genere letterario o piuttosto una crisi del romanzo in quanto il romanzo partecipa della crisi più generale di tutte le arti?*

2) *Si parla molto del romanzo saggistico. Pensate che esso sia destinato a prendere il posto del romanzo di pura rappresentazione (ossia behaviourista?). In altri termini Musil sostituirà Hemingway?*

3) *La scuola narrativa francese di cui fanno parte Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e altri proclama che il romanzo volta definitivamente le spalle alla psicologia. Bisognerebbe far parlare gli oggetti, tenersi ad una realtà puramente visiva. Qual è il vostro parere?*

4) *Non vi sarà sfuggito che i romanzi moderni sono scritti sempre meno in terza persona, sempre più spesso in prima persona. E che questa prima persona tende sempre più ad essere la voce stessa dell'autore (l'io di Moll Flanders, tanto per fare un esempio, equivaleva invece ad una terza persona). Credete che si potrà mai tornare al romanzo di pura oggettività, del tipo ottocentesco? Oppure pensate che il romanzo oggettivo non è più possibile?*

5) *Che cosa pensate del realismo socialista nella narrativa?*

6) *Il problema del linguaggio nel romanzo è prima di tutto il problema del rapporto dello scrittore con la realtà della sua narrativa. Credete che questo linguaggio debba*

essere trasparente come un'acqua limpida in fondo alla quale si distinguono tutti gli oggetti, in altri termini credete che il romanziere debba lasciar parlare le cose? Oppure credete che il romanziere debba prima di tutto essere scrittore e anche perfino vistosamente scrittore?

7) Che cosa pensate dell'uso del dialetto nel romanzo? Credete che si possa dire tutto con il dialetto, sia pure in maniera dialettale? Oppure pensate che soltanto la lingua sia il linguaggio della cultura e che il dialetto abbia dei limiti molto forti?

8) Credete alla possibilità di un romanzo nazionale storico? Ossia nel quale in qualche modo siano rappresentati i fatti d'Italia, recenti o meno recenti. Credete che sia possibile, in altri termini, ricostruire vicende e destini che non siano puramente individuali? e fuori del tempo «storico»?

9) Quali sono i romanziere che preferite e perché?

1) Credo al secondo corno del dilemma. Ma questo corno si dirama in due altri corni: esiste una crisi intrinseca al mondo borghese (quella che ha dato le avanguardie, le rivolte anarchiche, l'anti-borghesismo dei borghesi scapigliati, finiti ecc.): e di tale crisi si parlava in termini irrazionali, raziocinanti, metastorici e esistenziali già da prima della guerra (per es. su «Primato»).

Ed esiste una seconda crisi, dovuta alla presenza di una ideologia diversa che si oppone, come rivoluzionaria, a quel mondo borghese.

In sede letteraria, questa crisi n. 2, che è quella che importa, consiste in un contrasto tra momento individuale e momento sociale dell'arte, tra introversione, intimismo e misticismo, da una parte, estroversione, vita di relazione, razionalismo, dall'altra.

Guardo dunque di cattivo occhio l'espressione «crisi generale di tutte le arti» perché mi pare usata col vecchio tono italico-occidentale: la crisi è delle culture e delle ideologie, non delle arti.

Credo dunque: che ci sia una crisi del romanzo in quanto il romanzo partecipa della crisi più generale del mondo economico in cui operiamo.

2) Prevalenza del «romanzo saggistico»? Neanche per idea: il romanzo saggistico mi sembra un modo per sfuggire alla vera difficoltà, che è quella di tradurre il saggio (che qui è pronunciato ancora in tono leggermente novecentesco, mentre io assumo il termine a un più intero e razionale significato ideologico o sociologico) in romanzo. Il romanzo non può essere che pura rappresentazione: il significato ideologico o sociologico deve esser mediato dalla fisicità più immediata.

3) Ripeto: immediata fisicità: ossia personaggio in azione, paesaggio in funzione, violenta e assoluta mimesi ambientale.

Non ho ancora letto Butor e gli altri: credo però – con loro solo estrinsecamente – alla legge della realtà «puramente visiva» (e acustica, tattile, olfattiva): mi sembra idiota, tuttavia, voltare le spalle alla psicologia. Può essere che la psicologia intesa come analisi dei sentimenti dell'anima bella (Proust, *dulcis memoria...*) abbia stancato i proustiani, si sia esaurita, nella lunga serie degli atti evocativi...

Ma il termine «psicologia» ha un significato capacissimo, implicante nozioni lontane. In quanto autore, io non intendo affatto voltarle le spalle: fondamentalmente sociologica, la psicologia dei miei personaggi, vuol essere sempre lì, a governare, onnipresente e invisibile, quella pura fisicità dei fatti, delle azioni, delle parole.

4) Penso che il romanzo debba essere necessariamente oggettivo: l'autore borghese non ne ha forse più gli strumenti, per farlo, perduti col senso della propria storicità, svaporati nella metastoria intimistico-stilistica.

Essere oggettivo, però, non significa essere ottocentesco: al positivismo generico che presiedeva al realismo di quel secolo, si è ora sostituita una ben precisa filoso-

fia: quella marxista. La visione oggettiva di un personaggio, di un ambiente, di una classe sociale, che ne deriva, non può essere che diversa e nuova.

5) Di quello che è stato fatto concretamente, in Russia o in Italia, non ho letto molto, e non ne penso bene. Invece del «realismo socialista» come formula ancora ideale, da precisarsi nella teoria, da realizzarsi – penso che sia l'unica possibile ipotesi di lavoro. Per una ragione molto semplice: il socialismo è l'unico metodo di conoscenza che consenta di porsi in un rapporto oggettivo e razionale col mondo.

Tutte le filosofie attuali sulla piazza capitalistica sono irrazionali, inoggettive, disperate, misticheggianti: oppure sono, esse sì, una sopravvivenza positivistica.

6) Le cose non parlano: lasciar parlare le cose non significa nulla. Rispondendo alla seconda e alla terza domanda, io stesso, è vero, dicevo che il romanzo deve essere pura, immediata, violenta fisicità: e questa potrebbe parere una variante del «far parlare le cose», appunto: ma solo verbalmente. Io non attribuisco, al linguaggio delle cose, qualità meccaniche o magiche: ma un significato storico, inconscio esteticamente e irriflesso: e, con ciò, niente affatto irrelato. La vita pratica anche più misera si svolge sempre a un livello culturale: e, previa a ogni operazione estetica, ha da essere quell'operazione ideologica su cui ho qui spesso insistito.

Ma questo è il problema: conciliare una ideologia nuova con un mondo stilistico già collaudato, assimilato. Perché nel «far parlare le cose» (nel senso che dico io) cessa l'operare del filosofo, del sociologo, dello psicologo, e interviene l'operare letterario specialistico, tecnico. Come, allora, conciliare una visione oggettiva, razionale, del mondo, una prospettiva ideologica – con la visione soggettiva, irrazionale, che l'invenzione stilistica comporta necessariamente?

L'unico punto in cui Adorno fa centro nella sua pole-

mica con Lukács è proprio questo: il problema della cristallizzazione e della sopravvivenza di un mondo stilistico in un mondo ideologico nuovo, prospettivistico: ed è in tali termini che si pone anche meglio, *in vitro*, il contrasto tra decadentismo e realismo.

Ma non è questa la sede per un discorso così ampio: escendo alle mie soluzioni personali. Nell'atto pratico, praticamente descritto, per me la questione si pone secondo questo schema: per far parlare le cose, bisogna ricorrere a una operazione regressiva: infatti le «cose» – e gli uomini che ci vivono immersi, sia proletari, nelle «cose» intese come lavoro, lotta per la vita – sia borghesi, nelle «cose» intese come totalità e compattezza di un livello culturale – si trovano *dietro* allo scrittore-filosofo, allo scrittore-ideologo.

Tale operazione regressiva si traduce quindi in una operazione mimetica (dato che i personaggi usano un *altro* linguaggio, rispetto a quello dello scrittore, atto a esprimere un *altro* mondo psicologico e culturale).

L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche (data la necessaria contaminazione di linguaggi, quello del narratore e quello del personaggio, lingua e dialetto ecc.).

Sicché risponderei, in conclusione: bisogna, certo, lasciar parlare, fisicamente, immediatamente, le cose: ma per «lasciar parlare le cose», occorre «essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori».

7) Ci sono degli stupidi, superficiali e confusionari, che hanno delle idee chiare su questo problema. Tuttavia anche uno stupido potrebbe almeno capire che la lingua non è che un mezzo. Non voglio dire – con chi crede, novecentescamente, all'ineffabilità, alla tautologia del linguaggio – che tutto si può esprimere in tutti i modi: che in una poesiola di Di Giacomo c'è più carica espressiva che in cento utenti di lingua cattolica apostolica romana o nazional-popolare. Non voglio dire que-

sto. Comunque al buon senso, una volta tanto, mi vorrei attaccare: se il personaggio e l'ambiente scelti sono popolari, il romanziere usi o totalmente o parzialmente il dialetto, se il personaggio e l'ambiente scelti sono borghesi, il romanziere usi la *koinè*: vedrà che non sbaglia. La lingua è, sì, il linguaggio della cultura, ma nel suo momento ideologico, scientifico e filosofico: non nel suo momento rappresentativo o stilistico. Con questo non impongo una scelta: è chiaro: chi prima avrà meglio pensato in lingua, meglio si esprimerà oltre che in lingua, anche in dialetto.

8) Trovo questa domanda formulata un po' assurdamente: tuttavia è chiaro, da quanto ho semi-oralmente detto fin qui, che io credo soltanto nel romanzo «storico» e «nazionale», nel senso di «oggettivo» e «tipico». Non vedo come possano esistere d'altro genere, dato che «destini e vicende puramente individuali e fuori dal tempo storico» per me non esistono: che marxista sarei?

Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo

MORAVIA – Il tema della conversazione odierna verte sul significato e sulla differenza delle poesie e dei romanzi scritti in dialetto, e soprattutto su un certo tipo di dialetto: cioè: perché hai abbandonato il dialetto nella poesia nel momento in cui lo mettevi nel romanzo? Ciò è in riferimento all'ambientazione o è stato fatto per necessità della vita vegetativa, economica, o altro?

PASOLINI – Il mio primo volume uscì nel 1942, cioè 18 anni fa ormai. Era un libro di poesie scritto in dialetto del Friuli. Devo dire subito però che questa scelta del dialetto friulano, a 18 anni di distanza, fu una scelta che non ha assolutamente niente di naturalistico o reale o sia pure vagamente oggettivo; anzi, esattamente il contrario. Io mi ero formato leggendo, giovanissimo, una serie di opere letterarie, anche perché ciò mi era indispensabile dal punto di vista culturale; mi ero formato, dicevo, sulla base degli scrittori e dei poeti che avevo letto; scrittori e poeti classici, se vogliamo. Poi sopravvennero le opere di scrittori ermetici italiani, e mi riferisco soprattutto ad Ungaretti. Costoro erano assolutamente – tanto per intenderci – di tipo decadentistico. Ora si sa che i poeti vagheggiano per i loro versi una lingua assai diversa da quella che normalmente si usa per esprimersi; una lingua adoperata solo per pura poesia ed io ho trovato in questo lin-

guaggio qualcosa che era molto vicino alla natura, che permetteva di esprimersi con maggior vitalità.

Dal 1942 ad oggi sono cambiate moltissime cose e anche il modo di scrivere è cambiato e ciò non soltanto per un fatto privato o psicologico, ma anche storicamente parlando, la cultura ha avuto dei radicali mutamenti. C'è stata di mezzo la guerra, il periodo di riassestamento e dieci anni almeno di quella letteratura che si chiama letteratura delle poesie ha subito una certa influenza degli avvenimenti. Per cui dall'epoca delle mie poesie in dialetto friulano all'epoca dei miei romanzi in dialetto romanesco c'è un salto, direi, qualitativo: un abisso. Infatti mentre il dialetto friulano è da me usato in funzione puramente soggettiva, il più squisitamente possibile, nelle mie impressioni, il dialetto romanesco nei miei romanzi è usato in funzione oggettiva. Per far comprendere meglio ciò che intendo dire con la parola *oggettivo*, farò un confronto tra come intendo io il dialetto e come l'intende C.E. Gadda. Faccio il nome di Gadda per stabilire un termine di paragone, poiché è uno degli scrittori da me più amati e, anzi, c'è stato un tempo che addirittura idolatravo Gadda. Però devo dire che tra l'uso che egli fa del romanesco e il romanesco da me usato, c'è una differenza come tra l'uso del friulano che dicevo prima e l'uso del romanesco che faccio oggi. Gadda, pur nella sua furiosa, violenta inquietudine, è intimamente un conservatore, accetta le istituzioni statali per quel che sono e la sua opposizione è di carattere anarchico, determinata peraltro puramente dai suoi roveli interni, dalle sue furie private. Quindi la visione che ha Gadda della società che lo circonda, cioè la sua idea, è conformista e viene contraddetta dalla sua prosa che conformista non è. E da questo contrasto nasce anche il contrasto linguistico. Pertanto l'uso del dialetto in Gadda è una delle tante incongruenze lin-

guistiche di Gadda. Infatti osservando in lui elementi linguistici, troviamo pezzi di linguaggio strumentale, pezzi di lingua parlata e poi tutta una varia gamma dialettale. Il dialetto è usato per consentire a Gadda l'espressione, lo sfogo, spesso volte torbido e violento, del proprio anticonformismo.

Invece nella mia prosa non ci sono che due elementi: lingua e dialetto. Il dialetto viene usato, a differenza di Gadda, come un linguaggio d'uso corrente estremamente psicologico, tanto da potersi localizzare in vari punti della città (come per esempio a Trastevere), in una sezione della vita romana; cioè, nella malavita e in questa ricercare il dialetto il più possibile preciso o meglio legato all'ambiente; quello che ironicamente viene chiamato «filologico». Ciò che peraltro non mi fa pentire di questo lavoro filologico, è che lo ritengo necessario come qualsiasi lavoro serio. L'uso del dialetto è da considerare necessario agli effetti della realtà? Questo discorso sarebbe lunghissimo, ma spero di poter concludere questa mia prima risposta in modo esauriente e nello stesso tempo breve. Per adesso vorrei premettere una cosa: e cioè che quando parlo d'oggettività intendo parlare di una oggettività integrale, per così dire d'un'oggettività che comprende tutti i possibili elementi oggettivi: da quelli più profondi e più strutturali – storici, sociali, ecc. – a quelli più superficiali, anche di pura impostazione stilistica, linguistica. Non potrebbe infatti parlarsi di oggettività sostanziale se non vi fosse compresa anche la parte strutturale. Questa specie di mania può darsi che sia un elemento limitativo; comunque è un dato di fatto che l'uso del dialetto in tali casi è assolutamente necessario e giustifica, per questo aspetto, il termine di «oggettività integrale».

MORAVIA – In che misura esiste un rapporto tra le istanze marxiste e quelle decadentiste?

PASOLINI – È una domanda che spesso mi sono sentito fare e mi pare d'aver già espresso il mio pensiero nella prima parte della conversazione. Inizialmente vi sono effettivamente elementi che caratterizzano la lingua del decadentismo. Aggiungo subito però che il mio discorso in tal senso sarà soprattutto angolato dal punto di vista linguistico, ma voglio sottolineare che quando io dico «angolato» valore linguistico, intendo riferirmi a quel passato francese che c'insegna che quando si solleva la questione della lingua sorge una questione più sostanziale, più nuova, che è riferita alla politica che ne è, si può dire, lo specchio. È bene tener presente quali sono i caratteri riguardanti il decadentismo e se questi caratteri permangono. Sommarariamente i caratteri del decadentismo sono almeno i seguenti quattro: la compiacenza fonetica, cioè l'uso di parole adoperate non per quello che significano, per quel che vogliono dire, ma per la bellezza delle loro espressioni, del loro suono. Del resto basta pensare al periodo in cui le parole si riferiscono e in cui vengono usate; oppure, se vogliamo fare un esempio, pensare al momento, ad un tipico periodo decadentistico, qual è descritto ne *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

Altro elemento è quello che i linguisti chiamano «dialogazione semantica», cioè l'uso di parole scelte e incuneate nel discorso non per il loro significato, ma per una serie di significati aggiunti che il poeta o il romanziere dà a queste parole; adoperandole cioè secondo un loro valore artistico, sfumato, ambiguo, chiamato plurivalenza della parola, che manca di comunicazione diretta e precisa o che dir si voglia storica. Questi due elementi sono di carattere di tipo classicistico (non classico, perché in questo caso s'intenderebbe realtà applicata al linguaggio usato nello scritto, un suo rap-

porto totale, preciso, con un mondo esteriore che è quello della classicità).

In questo carattere classicistico, vi sono altri due caratteri di tipo romantico, che è la filiazione del romanticismo e quindi di quello strumento storicamente necessario nel decadentismo che successe al romanticismo. Sopravvivono dei caratteri romantici accanto a quelli classicistici fondamentali. Essi sono assorbiti e restano come simbolo, ma esulano senz'altro dal realismo. Queste sono le asimmetrie, le sproporzioni continue che caratterizzano alcune opere. E torniamo qui a pensare a Gadda. Egli si immerge in un particolare e poi sorvola, lampeggiando su qualche altro particolare, seppure essenziale, per quello che sta narrando. L'asimmetria, le asperità cioè di una lingua usata soprattutto per i suoi valori impressionistici è espressa più che nei suoi valori logici, storici, come quella di comunicazioni normali.

Mentre scrivo, evidentemente, come dicevo in principio, dato che mi sono formato – e la formazione di uno scrittore è fondamentale – nel modo annunciato, è chiaro che sorge in me un'ispirazione alla politica marxista. E gli elementi ispiratori permangono quando poi controllo le mie pagine. Riscontro cioè che effettivamente questi elementi vi sono; c'è in una parola una certa asimmetria nel raccontare e c'è soprattutto un miscuglio degli elementi espressi nel mio linguaggio, che certo torna a discapito della logica e della morale. Però c'è come sopravvivenza la superficie stilistica e linguistica con la sostanza del mio scritto. Nella *Vita violenta* mi pare che quel che prevale è quel che Salinari chiamava l'assoluto; cioè nella struttura del romanzo, c'è la costruzione storica e logica del personaggio e dell'avvenimento. Per cui gli elementi sono in un certo senso annullati dalla sostanza interna del discorso.

MORAVIA (DOMANDA) – Che cosa pensi del realismo socialista in genere e di quello sovietico in particolare?

PASOLINI – Mi è molto difficile rispondere a questa domanda; non soltanto perché è una domanda che m'impugna politicamente (il che non sarebbe affatto difficile per me), ma perché in questi ultimi anni ho avuto pochissimo tempo e pochissimo modo di tenermi aggiornato con la letteratura russa, poiché effettivamente non sono stati tradotti scrittori sovietici e io non conosco il russo. Dopo il poco che ho letto, credo che non posso attribuire nessun valore probante, nessuna verità. Quindi, io che difendo questo realismo socialista, mi trovo in difficoltà a discuterne perché non ho documenti da presentare. Comunque a me interessa dal punto di vista teorico e non capisco perché si dovrebbe escludere qualche critica dal nostro ragionamento, per il fatto che è stato creato qualche testo infelice in riferimento al periodo staliniano. In una inchiesta fatta da Moravia sui temi relativi al romanzo con concezioni socialiste e in cui si difende la vita socialista, espressi il mio pensiero sostenendo che se non ammettessi questo, non so che marxista sarei.

Premesso questo vorrei dire che tale continua ad essere il mio pensiero e che continua a sembrarmi valida l'ipotesi che la letteratura continui sulla via del realismo così come enunciato, ché, altrimenti, sarebbe assolutamente inattendibile, perché peccherebbe di dogmatismo da una parte e di tatticismo dall'altra; sarebbe pretendere, cioè, che lo scrittore accetti da una parte un fatto assente e non credibile e dall'altra neghi questa realtà. Nessuno scrittore serio s'adatterebbe a queste situazioni.

Su questi punti posso affermare d'aver sempre polemizzato, sia ai tempi di Stalin che adesso.

Per far capire meglio quello che sto dicendo, vorrei

riprendere la questione ad un punto antecedente, la questione della lingua.

Lo scrittore si trova di fronte ad un linguaggio usato da una società in cui vive e che viene chiamato *langue*. Il suo lavoro consiste nel dare a questa *langue* una specialità individualistica, improntata da uno stile e trasferita nella *langue*. In altre parole, o per dirlo altrimenti, passa da ciò che egli trova intorno a sé alla invenzione; cioè all'intercettazione di questa vita prima che lui cominci ad operare. Ora questo va bene probabilmente in due casi che coincidono con il bisogno dello scrittore di trovarsi di fronte ad una vera e propria *langue*, cioè una lingua strumentale parlata da lui, dai suoi parenti, dai suoi amici, magari dall'accademico in senso pratico; ma dal punto di vista teorico si trova di fronte ad una lingua in cui egli si trova immerso e oltre questa non vede altro. Quindi la sua è una necessità inevitabile di mascherare e non di ideare.

La cosa si complica seriamente se rapportata all'Italia, dove ci si trova di fronte ad una lingua diversa dalla *koinè*, come quella che usa in Francia.

Da noi ci si trova di fronte anche un altro tipo di lingua che è la lingua della tradizione letteraria italiana, per meglio dire della tradizione petrarchesca italiana. Lingua letteraria tradizionale con la quale man mano che il tempo passa ci si trova sempre più in contrasto, non soltanto, ma ci si trova di fronte ad un terzo aspetto, cioè ai dialetti, i quali a loro volta sono centinaia. Ogni paese ha le sue sfumature. Oltre a questi tre aspetti, ci sono le infinite contaminazioni che hanno con la lingua letteraria e strumentale. Quindi, per uno scrittore che si ponga la questione dal punto di vista strettamente linguistico, come fa Gadda, la cosa diventa ancora più complicata quando lo scrittore non sia immerso completamente nella classe borghese, ne sia uscito e la sua visione della realtà sia visione

di tipo marxista, che implica una visione classista della realtà.

Ed allora abbiamo una visione netta, perché mentre la classe borghese parla e scrive più o meno appellandosi alle tradizioni petrarchesche, umanistiche, nella classe lavoratrice, operaia, il sottoproletariato, che è numeroso (20 milioni) entrano i dialetti nelle loro infinite e varie forme. Ecco perché io trovo che l'uso del dialetto sia assolutamente necessario a quella oggettività integrale di cui vi dicevo al principio. E con questo arrivo alla conclusione della prima parte, cioè voglio dire che se condizione necessaria per un'oggettività assoluta è soprattutto avere una visione della realtà logica, storica, ideologica, deve avere una ideologia precisa che nel mio caso è una ideologia marxista, per rappresentare la realtà. Tuttavia per questa idea base strutturale, secondo me, per fare del realismo integrale, completo, che vada da una linea base ad una linea altissima, non si può fare a meno di usare dialetti.

PASOLINI – Passiamo ora alla seconda parte, cioè all'intervista con Moravia. Anche la prima domanda che vorrei fare a Moravia è di tipo linguistico. Quando gli *Gli indifferenti* sono usciti nel 1929, ti sei posto il problema della lingua?

MORAVIA – Al tempo degli *Indifferenti* il problema linguistico mi preoccupava meno che i problemi strutturali. Anzi a quel tempo ci fu una polemica, così detta di formalisti e contenutisti. C'è certamente nella storia della mia opera uno sviluppo linguistico che adesso illustrerò, ma fu sempre dovuto a delle istanze, a del contenuto, che mi spingevano a cercare un'espressione linguistica adeguata. La *koinè* familiare in contrasto con la letteratura di restaurazione. Questo linguaggio familiare era quello che parlavo, con delle aggiunte letterarie dei classici che io amavo, come per esempio

Manzoni. E scrissi gli *Gli indifferenti* in questa maniera, che fu definita formalistica, piatta. Poi, in seguito, questa storia linguistica si arricchisce di altri episodi. Ci fu un periodo in cui scrissi in maniera sensibilmente più barocca; poi, verso la fine della guerra, verso la fine del fascismo, avvenne in me un capovolgimento di contenuto e perciò anche linguistico. Mi ero limitato a scrivere libri di critica.

A questo punto, l'osservazione è questa: ci sono due stili, fra tutti gli altri stili, e uno è quello di sensibilità, in cui il rapporto fra lo scrittore e la realtà è basato sopra la sensibilità; non c'è ideologia o un'idea; e l'altro è che il rapporto fra lo scrittore e la realtà è mediato da una ideologia o da un giudizio morale. È evidente la differenza di direzione. Nel primo dilatazione, nel secondo contenutismo che accettò quasi con orgoglio. Cioè ha una unità logica nel dire le cose come stanno, nella propria sensibilità morale, che non può non volerlo. Ora a questo punto, come dicevo, ci fu, come tutti sanno, una catastrofe spaventosa che colpì il nostro Paese; catastrofe che prima ancora che militare, fu morale. In questa catastrofe sentivo che in un certo senso, la mia critica era resa superflua, che era completamente suffragata dai fatti. D'altra parte, di fronte al disastro che si profilava, provavo la nostalgia, di chi dona, di chi desidera ed ama; quasi il mito di qualcosa che non fosse puramente negativa.

Perciò, quasi naturalmente, io ho adottato ad un certo punto una parlata, del resto mi era familiare, della città dove sono nato, Roma, e prima di tutto scrissi, *Racconti romani*, poi *La Ciociara*, poi *Racconti romani* ancora: essi vanno dal 1945 al 1960. Ora, in questo caso, come nel caso degli *Indifferenti*, la soluzione linguistica fu trovata per l'urgenza di un sentimento molto forte, che mi spingeva verso una certa classe. In

quel momento, provavo una forte simpatia per il popolo; questa simpatia era forse anche un po' mitologica. Noi viviamo anche un po' delle nostre aspirazioni e questa simpatia mi rese facile trovare lo strumento linguistico. Cioè non ho riflettuto troppo a problemi di linguistica, quanto ad un problema in rapporto con questa nuova realtà e non trovai di meglio che la lingua romana che mi permettesse di dire certe cose, nel modo in cui volevo. Poi, c'è anche una storia tecnica e strutturale e vorrei sottolinearla. Cioè, dalla terza persona oggettiva degli *Indifferenti* lentamente sono passato alla prima persona personale degli ultimi libri.

Vorrei fare una piccola parentesi: la terza e la prima persona sono presenti anche nella cultura classica, ma si tratta pur sempre di persone oggettive, come nel romanzo di Defoe. È una terza persona. Invece, nello sviluppo dagli *Indifferenti* ad oggi, la terza persona vuol dire semplicemente che esistono un mondo, una realtà, un'ideologia generale della società, che sono comuni allo scrittore, come ai suoi lettori, cioè che esiste una ideologia generale della società, un «io» in cui credono così io come i lettori. Così Flaubert scriveva in terza persona. Effettivamente credeva in una società morale, in una società che era condivisa dalla borghesia francese. Possiamo anche ricorrere ai grandi scrittori cristiani che credevano nel Cristianesimo e ci credevano i loro lettori.

Ora la crisi del decadentismo, non è altro che la crisi di questo mondo chiuso. Col crollo di questo mondo, noi abbiamo anche il crollo di questa ideologia e perciò la terza persona diventa sforzata, impossibile. In altri termini, non esiste un solo mondo, ma tanti mondi quanti sono gli scrittori. Ci sono mondi pazzeschi, fantastici, eccetera. Ora, perciò s'impone la prima persona. Prendiamo un caso tipico. Io scrivo: «Egli salì le scale, aprì la porta, entrò nella stanza, la chiuse a chiave e si

guardò nello specchio». Questo sottintende che si crede al fatto, che la realtà oggettiva è uguale per me e per il lettore. Se io dico: «Io salii le scale, entrai, chiusi a chiave la porta e mi guardai nello specchio», tutto diventa plausibile. È una cosa semplice. Se io per esempio in una narrazione oggettiva introduco riflessioni sulla vita, il lettore si annoierà. Invece, in prima persona posso inserire ragionamenti sulla vita, senza che faccia nessuna impressione. Prendiamo Proust, Flaubert, che si guardano bene dal fare delle riflessioni, le loro pagine sono tutte oggettive. Ciò vuol dire il recupero della riflessione, dell'analisi, delle sensazioni che non potevano essere introdotte nella terza persona in modo diretto. Nel decadentismo abbiamo la frattura di questo mondo e la sostituzione di un solo mondo con mille mondi, uno diverso dall'altro. Mondo vasto e mondo minimo, in cui è difficile entrare.

Questo ho voluto dire per spiegare sia l'evoluzione linguistica della mia opera, sia la struttura tecnica.

PASOLINI – Tu ad un certo punto hai detto che la caratteristica della letteratura sensibile è di tipo decadentistico, mentre quella che implica un giudizio morale è ideologicamente di carattere *ideologico*. Ora, evidentemente in te c'è una tendenza al realismo e non al decadentismo; perciò nel descrivere questa tua storia, trovo una specie di contraddizione, perché dici di passare da «egli» a «io». Passi dall'oggettivo a quello che descrivi come elemento di oggettività. Vorrei chiederti che tu chiarissi questo: è l'ideologia che ti differenzia dagli scrittori borghesi?

MORAVIA – *Gli indifferenti*, il primo libro, è l'ultimo che ho scritto in maniera totalmente oggettiva. So ciò che succede ad ognuno dei personaggi. Dopo gli *Gli indifferenti*, ho scritto altri romanzi, ma questi romanzi sono fatti in questo modo qui, cioè un personaggio principale e gli altri personaggi non sono mai visti dal

di dentro. Il che vorrebbe dire una specie di evoluzione dal punto di vista oggettivo. Io credo che ogni scrittore ripercorra nella sua carriera le tappe della letteratura prima di lui, cioè ogni scrittore rivive per così dire le fasi delle lettere, cioè si va dalla letteratura etica fino al saggio scientifico. Al tempo degli *Indifferenti*, io rivivevo ancora ciò che potevo chiamare oggettività etica dell'Ottocento. In realtà il contenuto era molto diverso. Infatti, parlando di ideologia degli *Indifferenti*, questo contenuto era meno oggettivo di quello che ho potuto conquistare nei libri seguenti. Brevemente, si potrebbe dire che *Gli indifferenti* è uno dei primi romanzi esistenzialisti scritti in Europa. Esistenzialista senza volerlo. Uscì nel 1929, 10 anni prima di Sartre. Io seguitavo a studiare gli uomini e riferivo quello che sapevo, ma con animo moderno. Il problema dell'esistenzialismo è evidente: si tratta non già di un conflitto morale fra diversi personaggi, ma della ricerca di una giustificazione dell'azione da parte di un personaggio che deve agire. In altri termini, *Gli indifferenti* rispecchiano la crisi dei valori, soprattutto nell'ultima guerra. Il personaggio principale saggia questi valori alla pietra di paragone dell'azione che deve compiere. Li saggia e li trova mancanti, non trova giustificazione morale per agire. La rivoltella non spara. Tuttavia, trova qualche altra cosa: trova che i valori non ci sono più, ma esistono per così dire delle resistenze, dei fatti esistenziali, di cui non aveva tenuto conto, però sono quelli per cui la sua analisi deve fermarsi. Queste realtà oggettive sono appunto il fatto sessuale, che è un fatto primitivo, e il fatto economico, che è fatto anch'esso primitivo. Perciò, negli *Indifferenti* abbiamo un contenuto ancora oggettivo, cioè una specie di prova di forza degli antichi valori e un accenno di ciò che sarà dopo.

In altri termini, c'è la crisi dei valori dei criteri bor-

ghesi e l'affacciarsi di nuovi valori o per lo meno la riduzione di questi valori e di ciò che realmente c'è, né più né meno.

PASOLINI – Questi elementi sono sufficienti in un romanzo borghese ed è possibile avere da questi elementi una realtà nell'ambito borghese?

MORAVIA – Io credo di sì. Esiste certamente una crisi del romanzo borghese o del romanzo dell'occidente. Ogni tanto si avverte un clima di alienazione quasi totale. La letteratura periodicamente diventa astratta, si allontana dalla realtà, cade nel vuoto, sia in senso letterario sia in senso descrittivo. Questo processo di alienazione ci fa vedere l'uomo completamente lontano, in mezzo ad una questione morale che non si sa quale sia. Questa alienazione periodica della letteratura borghese sta a significare appunto che c'è una continua perdita di contatto tra lo scrittore e la realtà. Questo non è soltanto di oggi, ma anche di altri tempi; anche di dopo il fascismo ed anche prima del fascismo. C'è stato per esempio nell'Ottocento: basta paragonarsi alla grande letteratura francese dell'Ottocento, a quella susseguente del '70 dove uno scrittore come Balzac riesce a penetrare nella massa col suo realismo crudo e con le sue descrizioni ambientali. Oggi si riscontra che questa crisi del romanzo borghese è più forte che mai; in Francia essa è evidente per tutti. In tutte le scuole sperimentali non c'è più realismo, ma spettacolismo. In Francia è in fase sperimentale una nuova maniera di entrare con la realtà nel pubblico e riprendere quei contatti, con lo scrittore, che si erano perduti. In questa scuola (che però non è una scuola) dove i vari principi letterari sono accomunati, si vorrebbe abolire ogni meditazione psicologica, concentrare e ridurre la rappresentazione al puro fatto visivo, che è un punto di vista arbitrario.

Può vedere qualsiasi cosa, ma in realtà non vede che ciò che sceglie. Questo spiega la crisi del romanzo.

L'uso del dialetto in Italia tradisce questo bisogno di trovare degli strumenti più adatti, più persuasivi, più cattivanti, che riescano a stabilire quel contatto perduto. Io credo che nell'ambito della cultura occidentale la comunanza realistica sia ancora possibile purché essa tenga conto delle opere di alcuni grandi rivoluzionari che spesso la borghesia rifiuta e non comprende. Marx e Freud sono due tattici; cioè forniscono un metodo critico per vedere quello che si nasconde onde rendere consapevole delle cose chi non è consapevole. Prima di Marx l'economia era innocente, ma sotto l'innocenza dell'economia libera, si nascondeva un mercato. Erano innocenti gli affetti familiari, che poi si scoprì non erano innocenti affatto. Questo è stato possibile fare proprio per merito del metodo insegnato da Marx e Freud, che ha liberato l'uomo, cioè lo ha tolto dall'oscurità. E certamente questo si è spinto molto più in là con i confini della propria coscienza.

Per uno scrittore che vive nell'Occidente, è necessario servirsi tanto dei metodi di Marx che di Freud, per produrre ciò che è stato definito realismo critico. Ed è un realismo che si serve dei metodi che permettono allo scrittore di entrare più direttamente in contatto con la realtà e anche per smascherare e dimostrare che ci sono questioni precise che vanno curate attraverso un esame logico di queste. Del resto non c'è soltanto Marx e Freud. Per esempio in America ha grande fortuna la figurazione linguistica che è una critica del linguaggio volta a dimostrare ciò che si potrebbe chiamare la malattia del linguaggio: le frasi fatte che continuamente vengono usate; il linguaggio che agisce direttamente sulle persone che l'ascoltano e che lo adoperano. La prima cosa che è necessario

fare è purificare la terminologia falsa. Io sono del parere che entro l'ambito della società occidentale, il realismo in questo senso esiste. Pasolini dirà che questo si ferma alla diagnosi d'un malato; che ci vorrebbe un radicale rimedio; ma io sono del parere che ogni terminologia può seguire l'influenza di una potenza esterna, psicopatica o materiale, mentre la diagnosi è fine a se stessa. La critica stessa è una presa di contatto con la realtà e quindi ottimista.

PASOLINI – Posso farti un'altra domanda? Hai previsto una mia possibile critica, una mia possibile riserva. Cioè, tu pensi che io non consideri come elemento essenziale di realismo, la pura diagnosi della realtà. Ma io ti ricordo che un momento fa, quando parlavi di realismo in senso assoluto, hai fatto degli esempi, in cui evidentemente non ci si limitava alla diagnosi, quando hai citato la grande filosofia cristiana o le condizioni borghesi del mondo dopo la Rivoluzione francese. Hai indicato delle ideologie che complicavano una visione. Tu credi in una realtà possibile, un realismo diagnostico e non terapeutico?

MORAVIA – Deve essere sempre espresso nei limiti dell'arte, cioè deve essere un fatto poetico.

8 domande sulla critica letteraria in Italia

1) *Che cos'è vivo e che cos'è morto della critica crociana? Quali ne sono state le influenze positive e quali negative sullo sviluppo e la vitalità del pensiero critico in Italia?*

2) *La critica stilistica (Spitzer, Auerbach) ha messo radici in Italia? Quali ne sono i pericoli? Quali ne sono i vantaggi?*

3) *Che pensate della critica marxista in Italia? Che posto ha l'opera di Gramsci nella critica italiana? Perché i suoi metodi e i suoi motivi sono stati scarsamente ripresi?*

4) *Esiste secondo voi una vocazione formalistica, accademica e conservatrice della critica italiana? Se sì a che cosa è dovuta?*

5) *L'orrore tradizionale delle idee da parte della critica italiana si deve secondo voi far risalire all'influenza del cattolicesimo? Oppure a forme di diffidenza e timidezza provinciali? Quali ne sono le cause profonde?*

6) *I nostri critici vengono quasi tutti dalla piccola borghesia. Credete che questo abbia una influenza sul carattere della critica italiana?*

7) *Che pensate della critica nella grande stampa italiana? Ritenete che la letteratura e in genere la cultura vi abbiano un posto adeguato?*

8) *Quale dovrebbe essere la funzione della critica?*

1) Croce è vivo, sono morti i crociani. Voglio dire che Croce è vivo, a un esame storiografico, come sono vivi

Abelardo o Spinoza... Si è avuto insomma – direbbe il manuale – nel primo Novecento, un metodo di critica impiantato sull'intuizionismo, sulla distinzione tra poesia e non-poesia coincidente in parte con le prefigurazioni romantiche da Novalis a Poe, a Coleridge, a Baudelaire... ecc. ecc.

Questo metodo critico ora, evidentemente, non può più essere considerato attivo, se non in quanto appartiene alla storia, ossia alla nostra storia.

Io, per me, non posso però che affermare, in questo momento, a meno di non essere un mostro di storicismo e di distacco filologico, che l'influenza crociana «sullo sviluppo e la vitalità del pensiero critico in Italia» è stata soltanto negativa. Perché la poesia è solo in parte intuitiva, perché non è possibile distinguere la sua struttura culturale dai suoi risultati stilistici.

Il crocianesimo è servito in definitiva alla cultura accademica, all'ermetismo ecc.: ad avallare la sostanziale evasività dell'arte.

2) Radici? Solo un piccolo seme.

Il pericolo della critica stilistica consiste nell'accettarne, per così dire, la filosofia: che è irrazionalistica, di derivazione idealistico-crociana, e risolve il suo fondamentale agnosticismo in tecnicismo.

Il vantaggio consiste nell'accettarne la tecnica, o, per dir meglio, la terminologia. Che è l'unica capace di definire alcuni momenti del processo stilistico finora rimasti indefinibili per definizione.

Ciò è molto importante, dato che il momento irrazionale della poesia non è mai stato studiato seriamente dalla critica marxista: che non ha, dunque, preparato gli strumenti per individuarlo e metterlo sul tavolo del laboratorio.

Ora il momento dell'irrazionalità, ossia il momento più estremamente individuale dell'opera d'arte, in quanto è esso che la rende irripetibile e necessaria, è il punto

dolente, il problema centrale per chi si ponga la necessità di una nuova metodologia critica.

Si tende generalmente a identificare l'irrazionalità con l'irrazionalità del decadentismo: ed è per questo che la critica marxista – che ha giustamente individuato l'irrazionalità come il limite «evasivo» del decadentismo – è riluttante a occuparsi del problema.

Ma in qualsiasi forma storica di poesia è invece possibile reperire questo elemento «irrazionale», accidentale rispetto al momento storico in cui il poeta opera, e quindi difficilmente effabile. La critica stilistica – ripeto – offre dei buoni strumenti terminologici per etichettare, almeno, per dare un nome a tali elementi irrazionali.

3) La critica marxista è una cosa, l'opera di Gramsci un'altra. La critica marxista in Italia ha avuto un periodo glorioso nell'immediato dopoguerra («Politecnico» ecc.) benché non fosse marxista se non nelle intenzioni, nella passione: ed ha avuto poi un periodo di gran depressione durante lo stalinismo. Adesso con la maggiore diffusione e conoscenza di Lukács e con una più rigorosa impostazione dei problemi, si comincia a delineare in Italia una nuova fase di critica marxista, che speriamo tuttavia la distensione non svuoti di impeto e di indignazione, pur necessari.

L'opera di Gramsci occupa nella critica italiana un posto di assoluta importanza: tutto quello ch'egli ha scritto a proposito della cultura e della letteratura italiana dei suoi anni è sacrosanto, come si dice. I suoi metodi e i suoi motivi sono stati scarsamente ripresi perché purtroppo la letteratura italiana è formata nell'enorme maggioranza dalle persone – o dai servi di quelle persone – che Gramsci ha stroncato nella forma e nella sostanza.

4) Altro che esiste «una vocazione formalistica, accademica e conservatrice nella critica italiana»! La si deve al fatto che la classe dominante, dal feudalesimo (persistente) all'oligarchia agraria e industriale, ha sempre de-

siderato una cosa: che non si parlasse. E poiché i letterati e i critici dovevano pure parlare, hanno parlato – e parlano – senza dire niente.

Si guardi per esempio l'ultimo caso: la poesia e la critica ermetica. Era antifascista, sì, a parole... a parole bisbigliate al caffè: ma che razza di antifascismo! che non diceva di esserlo, e insieme assumeva l'inclinazione mistico-formale-metastorica a paradigma dell'atto linguistico!

5) I poeti ermetici tipici si proclamavano cattolici. E, in genere, tutto il Novecento letterario. Ma cattolicesimo e provincialismo coincidono. Roma è completamente scettica, Milano moralistico-protestante: il cattolicesimo tipico, quello della Controriforma, vive dunque in tutto il resto d'Italia, che non è che una grande provincia.

Ecco dunque il nesso cattolicesimo-strapaese-fascismo: uno dei tanti nostri bei nessi... In ogni critico italiano medio borghese crociano esistono tre apodissi sacre: la necessità della Religione (statale, a preservare l'onestà del cittadino), la salute del Popolo (il quale, quindi, ringrazi Dio), il primato della Nazione (con la totale rimozione della sua realtà). *His fretus*, il nostro critico ha poi il coraggio di dichiarare fieramente il suo belletterismo, il suo puro interesse per i valori assoluti. Doppio errore, quindi. Uno morale e civile: l'ipocrisia di fingere una propria non politicità quando il suo fondamentale giudizio è politico, nel senso più fazioso, cavilloso, teologico della parola: uno teorico (risultato di quella ipocrisia): l'idea, cioè, che la poesia sia pura forma e psicologia irrelata.

6) Ho risposto rispondendo alla domanda precedente. Non esistono, che io sappia, critici dal reddito superiore ai cento milioni. Se poi provengono dalla classe operaia, generalmente assumono subito, e con maggior persuasione, l'abito mentale tipico della cultura italiana, che, come dicevo implicitamente, è sostanzialmente piccolo-borghese.

Piuttosto osserverei che la provenienza reale e ideale dalla classe piccolo-borghese limiti spesso i critici comunisti. Essi, infatti, nell'accettare la lotta di classe e quindi nel dissociarsi dalla propria provenienza, imparano perfettamente i termini logici del fenomeno, ma non approfondiscono abbastanza i termini personali e psicologici. Mi riferisco in parte a quello che dicevo rispondendo alla domanda n. 2, e cioè che il marxismo non ha mai affrontato in modo soddisfacente il problema dell'irrazionalità. Tutto esso potrà spiegarmi del pensiero e dell'azione di Gramsci, per esempio, ma non quel «sentimento», quella «fede», che gli ha fatto sopportare la prigione e la morte piuttosto che piegarsi al fascismo: o, se me lo spiega, me lo spiega in termini genericamente stoici, edificanti, meramente umani.

I comunisti hanno una convenzionale diffidenza verso la psicologia, e, nella specie, verso la psicanalisi. Postulano la salute (del popolo, e propria) come condizione necessaria di lotta, contrapponendola, tautologicamente, alla malattia decadentistica borghese. Questo mi pare un gran pasticcio, una teogonia infantile. Rinunciando quindi all'introspezione, il critico marxista militante spesso volte è vittima del suo inconscio: sì, di quell'inconscio ch'egli considera una piaga del borghese. E allora nella sua lingua, nella impostazione del suo pensiero, sussiste l'impronta di quelle tre atroci apodissi di cui parlavo...

7) Di alcuni direttori di giornali e rotocalchi sono amico: anche se non proprio per regolare frequentazione, almeno per affinità elettiva. Conosco anche molti critici di giornali e rotocalchi: e pure talvolta dissentendo dalle loro idee, ho per loro della stima e del rispetto, quando non addirittura della simpatia. In quasi tutti i giornali e rotocalchi l'angolo riservato alla critica specifica è buono: sono rari i casi in cui sia occupato senza dignità. Ciononostante, nonostante i direttori e i titolari delle rubriche, l'azione della stampa italiana ai danni

della cultura è nefasta. Non conosco niente di più brutto, doloroso, umiliante del tipo di volgarizzazione e di informazione che si usa in Italia. Specie in questi ultimi tempi – di fiorente spirito cattolico, con un Papa tanto buono ecc. – una ondata di stupidità, di ironia, di invidia, di livore, di cattiveria, di ferocia si è abbattuta sulla stampa italiana, e come una macchia d'olio, si va smisuratamente allargando. Ormai quando un giornalista parla della critica a un libro non si riferisce più alla critica delle rubriche specializzate e qualificate, a un De Robertis, a un Bo, a un Milano ecc. ecc., ma, senza avere il minimo dubbio, si riferisce al pettegolezzo, alle insinuazioni, alle riduzioni di qualche altro suo collega ignorante e avido di abiezione. Il livello si è paurosamente abbassato: non dico che gli scrittori debbano necessariamente vivere a un livello dove solo loro si comprendano, e una volgarizzazione (sia pure su una linea libellistica e caricaturale) è giusta, è normale. Ma la stampa italiana tende invece o a sistemare uno scrittore in un limbo sciocco di isolamento dove riparato covare la sua grandezza (si tratta per lo più di scrittori filogovernativi), o a trascinarlo nei gironi di un mondo puramente pratico, quasi-ché la sua non fosse che una carriera calcolata, meschina, in preda a casi sporchi e fortunati.

8) La critica sembrerebbe avere due momenti e due fini distinti: il primo teoretico, il secondo pratico. In altre parole il critico dovrebbe intervenire sullo scrittore: a) per l'instaurazione di una ideologia letteraria, che, nello scrittore, può essere più o meno definita, più o meno attendibile, e addirittura più o meno cosciente; b) per la verifica della validità del testo, in una lettura analitica e filologica.

Così in apparenza: in realtà la funzione è unica, seppur si può momentaneamente diramare in quel modo. Infatti: l'analisi, o «verifica della validità del testo» non

si commisura su una scala di valori assoluti, paradigmatici, ma su una scala di valori ideologici, storici.

Perciò l'ideologia idealmente elaborata dal critico, come primo momento del suo operare, persiste e si concretizza nel secondo momento, pratico.

Il problema è trovare le connessioni lecite e necessarie per la coordinazione di questi due momenti: cioè il problema è un problema di metodo.

Do un esempio: la critica marxista è una grande critica finché è critica non specifica, generale, ideologica: è una mediocre critica quando viene applicata al testo: resta schematica, rozza, scolastica.

E do un esempio contrario: la critica stilistica è una grande critica finché opera sul testo, magari su una porzione infinitesimale di testo: non esiste più come critica quando assume la propria analisi a un discorso generale: infatti, o si dichiara irrazionalistica e agnostica, o si configura come contributo concreto a teorie critiche o storiografiche già esistenti.

Un critico, oggi (parlo del critico che mi interessa) non «adempie a una propria funzione» se non si pone e non risolve il problema di una nuova metodologia.

Si ridurranno ad essere degli inventori di *slogans*?

È vero che il mio primo libro, uscito nel '42, è stato un libro di poesie. Ed è anche vero che ho cominciato a scrivere poesie a sette anni di età, in seconda elementare (ho sotto gli occhi, lucido, quel quadernetto a righe, con la mia mano che scrive i primi versi – parole «elette», per stile *sublimis*: verzura, rosignolo...), ma, chissà perché, quando penso, indistintamente, agli inizi della mia carriera letteraria, penso a me come a uno che «proviene dalla critica». Forse perché agli albori degli anni Quaranta, appunto, il mio maggiore entusiasmo – che del resto era poetico – lo dedicavo agli studi di filologia romanza e alla storia dell'arte (la memorabile serie di lezioni di Roberto Longhi su Masaccio). Il fatto stesso che i miei primi versi pubblicati (e tuttora non ripudiati) di diciottenne, fossero in friulano, stanno a dimostrare che la mia operazione poetica avveniva sotto il segno di un'ispirazione fortemente critica, intellettuale.

È perciò che continuo a considerare i critici come dei colleghi. Alcuni seniores, altri juniores. Dalla fulminante cartolina postale da Lugano con cui Gianfranco Contini annunciava una immediata recensione ai miei primi versi friulani del '42 (è stata la prima e la più grande mia gioia di scrittore) alle ultime recensioni alla *Religione del mio tempo* di quest'anno – Bo, Vigorelli, Citati... – io mi sono sempre sentito giudicato da colleghi: e con tutta la lealtà e la stima del caso. Contemporaneamente ho sem-

«L'Illustrazione italiana», LXXXIX, 1, gennaio 1962. Risposta a un'inchiesta sulla critica letteraria.

pre lavorato anch'io in «campo» critico. Quindi, dovrei essere parte in causa: sotto analisi anch'io. Come scrittore, dunque, sono incondizionatamente grato alla critica italiana: sono sempre stato veramente letto, spesso con passione, con intensità analitica. È questo uno dei pochi lati buoni della mia vita-letteratura, della mia letteratura-vita. Ci sono delle eccezioni: ma, devo dire immodestamente la verità, si tratta sempre di critici magari abbastanza ufficiali, ma privi di reale considerazione nel migliore mondo letterario: oppure di giovani poco chiari; oppure, infine, di giornalisti, non di critici: sono i giornalisti divulgatori a pagamento che hanno portato molta confusione sulla valutazione critica del mio lavoro, creando dei contrasti critici, che, in realtà, non ci sono. I contrasti sono solo, e interessatamente, politici.

Questo il mio punto di vista di scrittore, ossia di corpo vile. E mi scuso se il corpo vile è stato, in questo refertino, un po' troppo corporale, ossia privato.

Come collega, ossia come critico, sono in parte simpatetico: in parte polemico, ma polemico fino a un distacco definitivo e irreversibile, con la critica coeva. Perché al critico fin troppo appassionato, si mescola in me, come direbbe un meridionale (Uèh, carissimo!), l'ideologo. E la mia lotta ideologica si è svolta tutta contro l'ermetismo e il novecentismo, sotto il segno di Gramsci. Perciò ho accusato i miei contemporanei di esercitare una critica di gusto, di comunione estetica, per *élites*: quasi che gli oggetti della critica fossero dei mostri, dei casi di umanità vulcanica, privilegiata nelle innovazioni linguistiche dovute ad angoscia o felicità incomunicanti. Ho accusato i miei contemporanei di moralismo (i liberali) e di estetismo (i cattolici), ambedue, moralismo e estetismo, presupponenti un mondo immutabile (figurarsi, l'Italia!), definitivo, concentrico, dove avesse reale valore una sola cultura: quella della classe dominante, cui i letterati flebilmente appartengono, anarchici o ser-

vi, angosciati o sciovinisti, conformisti o scapigliati, aperti (i liberali antifascisti) o chiusi (i cattolici estetizzanti, anche loro antifascisti).

Ora sta nascendo un nuovo tipo di critica: quello presupposto dal neocapitalismo per le masse consumatrici. Sarà divertente vedere la critica farsi sempre più chiara e accessibile a imporre alle masse quello che le masse sono presupposte imporre. In questo giro di cultura aprioristica e preordinata i critici si ridurranno ad essere degli inventori di *slogans*. Per adesso viviamo ancora dei resti della civiltà agricola e commerciale: che spiega quel tanto di classicamente idillico che c'è sempre, in tutta la critica letteraria non solo italiana: e anche quel tanto di ferocemente paesano, di provinciale, negli strati bassi.

Sottovoce a Moravia

Caro Alberto,

finalmente posso parlarti a voce bassissima. Senza che tu m'interrompa. Sono solo nella mia stanza di fronte al registratore: che, come ti dicevo ieri sera, è la mia ultima scoperta stilistica. Non è molto dignitoso parlare a voce alta da soli, senza «cavia», però data la mia situazione di lavoro, non ho altra scelta per poter intervenire nella polemica «sperimentalismo e realismo», che tu e Piovene avete inaugurato sull'«Espresso», e in cui vorrei proprio intervenire, benché materialmente, a causa delle circostanze di lavoro, debba intervenirci male: parlando così, come un matto, davanti al nastrino giapponese.

Direi che è mio dovere intervenire. I termini di «sperimentalismo» e di «realismo» sono due termini di cui le riviste specializzate – e voglio far subito il nome di «Officina», l'«Officina» bolognese, che, come sai dirigevo con Leonetti e Roversi, e a cui collaboravano intensamente Fortini e Scalia – hanno fatto larghissimo uso. Anzi, sono due termini che nell'accezione in cui tu ora li usi, o dovresti usarli, sono nati lì. Hanno costituito il centro d'una «dieta terminologica» vera e propria, come la definiva Fortini.

Ora, questi due termini – o meglio questi due significati – usciti dall'aristocratico ambito della specializzazione – sono stati, da te e da Piovene, portati alla grande luce del rotocalco. Guardo con una certa curiosità

queste due mie parole – mie in quanto appartenenti ad una cerchia – così private, così piene di confidenza, d'allusività, di ricchezza ideologica – diventate ora, sui paginoni dell'«Espresso», formule di dominio pubblico. Hanno subito una profonda trasformazione. Una metamorfosi, se mai letteralmente e etimologicamente ve ne fu. Erano due significati difficili. Da non scherzarci per niente. (Vorrei sentire cosa ne dice Fortini in questo momento!) Due termini da iniziati, da persone che non aprivano bocca, se non «alludendo» alle fonti interne di queste due parole: cioè tenendo sempre presente la delicatezza della loro costituzione, la loro ancora scarsa stabilità storica. Ora invece, queste due parole, rimbombano, si dilatano, si dispongono tutte in luce, diventano tutte d'un pezzo – sane, inequivocabili, enciclopediche – distese quanto son lunghe nei lucidi paginoni d'un giornale che, per quanto così intelligente, si rivolge a una «massa» – sia pure anch'essa selezionata – e non a una «cerchia». Per consumatori d'opinione, non per facitori d'opinione.

Come tutti i razionalisti tu hai una certa dose d'ingenuità. D'ingenuità appunto, terminologica. Hai cioè un'incrollabile fiducia nella razionalità e quindi nella compiutezza ideologico-espressiva (enciclopedica) delle parole. Mi par di sentirti: «Realismo è realismo, e sperimentalismo è sperimentalismo». Invece non è così. Realismo e sperimentalismo sono due parole molto ambigue. Se si vuol cogliere il loro significato nella sua totalità storica, bisogna usarle con la delicatezza con cui si gira la manopola d'uno strumento di precisione. Basta un soffio, un infinitesimo spostamento della lancetta, perché stonino. Son parole che, direi, cambiano d'anno in anno, di mese in mese. In questo momento tu rischi di non farti capire (cioè di restare un intelligente ma astratto razionalista che s'occupa di problemi culturali), se usi la parola realismo nell'accezione usata per esempio nell'immediato dopo-

guerra, o nei corsi universitari, o se usi la parola sperimentalismo senza tener conto d'un fatto fondamentale: che una cosa è lo sperimentalismo e un'altra il neo-sperimentalismo (era di quest'ultimo che tu probabilmente parlavi nel tuo articolo). Questa distinzione è stata fatta appunto, accanitamente, su «Officina», ed è stata ribadita nelle altre sedi specializzate, da me e dai miei amici.

Insomma: che cos'è che non mi piace nel tuo articolo? Per quale ragione voglio intervenire?

È molto semplice: io trovo che nel tuo articolo tu hai mancato di concretezza storico-filologica (come era giusto, date le tue specifiche qualità). Ti sei messo a fare le tue osservazioni da un punto di vista la cui distanza è in parte arbitraria. Come sempre quando ci s'allontana – per vederla meglio – dalla zona che si vuole analizzare – questa zona si restringe, si semplifica, si sintetizza. Tu, come moralista razionalistico, sei autorizzato a fare quest'operazione: alzarti, osservare dall'alto e da distante la zona esaminata, e coglierla come unità. In questo caso invece, secondo me, sei stato tradito dagli strumenti d'osservazione.

Era forse giusto, anche per te, scendere un po' di quota. Allora ti sarebbe forse risultato chiaro che, nella carta geografica che descrive lo sperimentalismo e il realismo, queste due nozioni che tu vedi strettamente unite e concomitanti, in realtà sono profondamente divise e diacroniche. In tale carta geografica scorre una vera e propria catena di monti, uno spartiacque: lo sperimentalismo si estende in un versante, il realismo nell'altro.

La contemporaneità – che tu pretendi – tra sperimentalismo e realismo (attribuendo loro la stessa funzione d'aggressione del rapporto con la realtà) è soltanto cronologica, non storica.

Vuoi che rifaccia l'eterno esempio di Masolino e Masaccio? Nella Cappella degli Scrovegni, Masolino e Masaccio dipingevano insieme, nelle stesse ore, con la stes-

sa luce: ma il primo dipingeva un mondo e il secondo ne dipingeva un altro. La loro contemporaneità era cronologica, non storica.

Spero che tu mi conceda almeno questo fatto: che il neo-sperimentalismo (non dire sperimentalismo, perché sperimentale era anche Dante!) è un momento della cultura tipica del Novecento, il decadentismo, mentre il realismo è un prodotto estetico dell'ideologia che si oppone al Novecento, ed è, nei programmi, anti-decadentistica.

Me lo concedi? Ora la caratteristica principe del neo-sperimentalismo è l'«irrazionalismo», mentre la caratteristica principale del realismo è il «razionalismo». L'irrazionalismo s'identifica col Novecento, ossia con il mondo culturale borghese e capitalistico, mentre il razionalismo si identifica con l'anti-Novecento, ossia con il mondo culturale prospettivistico del marxismo.

(Che atroce orgia di terminologie volgari! Ma devi scusarmi, parlo, non scrivo, e parlo in fretta. L'importante è capirci.)

Non vorrai mica dirmi che l'aggressione neo-sperimentale del rapporto con la realtà è sostanzialmente identica a quella realistica! Al contrario, essa è sostanzialmente diversa!

In cosa consiste l'operazione neo-sperimentale – secondo le sue tradizioni ideologiche e estetiche? Nel negare anzitutto ogni distinzione di classe. Non esistono le classi sociali, ma gli uomini (funesta, delittuosa negazione!). Io, scrivente neo-sperimentale, sono un io tra gli io, e intorno a questo io c'è un mondo assoluto, con cui i miei rapporti sono quelli della *madeleine* proustiana. Essendo questo mondo quello che ho visto intorno a me nascendo, e quindi, per me, il «mondo» *ab aeterno*, non ho con esso rapporti di idee, ma solo di sensazioni; il mio rapporto con esso è ombelicale. Gli sono nel ventre, mi nutro senza saperlo. La mia operazione dev'essere

quindi non razionale, ma raziocinante e intellettualistica, perché, del raziocinio e dell'intelletto, ho bisogno per fissare «squisitamente» la sensazione nel suo farsi, per tracciare il grafico della sensazione. Questa sensazione è di angoscia. Ebbene, io accetto quest'angoscia come un dato immedicabile di quel mondo immedicabile che ho detto. C'è anche una nevrosi euforica: l'espressività! Essa mi dà i mezzi linguistici per esprimere l'angoscia, il male di vivere, la condizione umana, ecc. ecc. L'alienazione? Io non ne so nulla: non sono razionale, io! Non m'interessa: io so che c'è il dolore, che c'è sempre stato e sempre ci sarà (sono reazionario, io! – o, se mai, anarchico, apolide!), e, siccome non ci sono le classi sociali e le epoche storiche, ma solo l'Uomo, e, nella fattispecie, l'uomo borghese che soffre di angoscia, ebbene, io sono a posto, perché io sono «tutto» l'uomo.

Facendo questi bei ragionamenti, i neo-sperimentali, o, diciamo più esplicitamente, i Novecentisti irrazionali, come sai bene, hanno montato la guardia davanti alla Mostra della Rivoluzione. Quelli di adesso, loro epigoni, molto energici, servono, in qualità di giullari dell'incomunicabilità, il neocapitalismo milanese.

L'operazione realistica è sostanzialmente diversa, perché: anzitutto presuppone la divisione degli uomini in classi sociali, e quindi la lotta di classe, nel tempo presente e nelle altre epoche storiche, in termini storicamente diversi. L'uomo borghese non è tutto l'uomo, ma è un uomo, anzi, estremamente particolare. Quindi la sua soggettività non ha nessun carattere di totalità. Esiste, fuori da lui, «un altro modo d'essere uomini». E se egli vuol cercare di studiare, di capire, di descrivere quest'«altro modo d'essere uomini» dovrà essere per forza «oggettivo».

Da ciò deriva che non avendo la convinzione dell'immutabilità e dell'assolutezza del proprio modo d'esser uomo, egli si stacca dalla realtà in cui è stato immerso

nascendo da padre madre e cultura borghesi, la oggettiva e si prepara, con la sua opera razionale, a modificarla.

Non capisco quindi che cosa tu ci veda d'analogo tra il neo-sperimentalismo e il realismo, che, con gesto quasi papale, o almeno cardinalizio, hai benedetto insieme nel tuo articolo: indifferente, scusami, troppo indifferente, nel tuo distacco contemplativo e sinottico dalla zona di combattimento. Ci guardi tutti come se fossimo morti, mio delizioso enciclopedista!

Anche la visione che hai dell'alienazione è sostanzialmente cattolica, cioè indifferente e pessimistica. E devo dire che in tutto questo tuo articolo dell'«Espresso» ti presenti come un po' reazionario e... ermetizzante! Sì, la tua interpretazione dell'alienazione come fatale dolore dell'uomo, farebbe felice, son sicuro, un Luzi o un Paronchi. Tu insomma identifichi l'alienazione con qualcosa di metastorico: un apriorismo di angoscia, che poi finisce coll'identificarsi con la cacciata dal Paradiso Terrestre. Fuori dal Paradiso Terrestre, l'uomo, comunque, è alienato...

Allora ha ragione Benedetti di scocciarsi (e invece ha torto) dell'abuso della parola «alienazione». Io proporrei – sempre in sede di «dieta terminologica» – d'usare la parola alienazione soltanto per l'alienazione di chi è «direttamente» sfruttato dall'industria. Per esempio l'alienazione descritta da Volponi nel *Memoriale*, tanto più perspicua perché, nella sua eccitata attuale e ben determinata (Olivetti, Ivrea ecc.) essa viene a coprire un tipo direi classico di alienazione nell'accezione generale che tu adoperi.

In conclusione, il tuo moralismo di saggista va sempre benissimo: è uno fra i due o tre prodotti più alti della cultura italiana d'oggi. Ma stavolta più che sintetizzare, mi sembra che tu abbia generalizzato: un po' più d'attenzione alle riviste specializzate, no?

Infine: poiché ti voglio veramente bene, e l'amicizia

ha le sue pretese, anche crudeli, ti raccomando: non renderti complice – magari con la scusa dell'imparzialità – del *revival* avanguardistico, che sta funestando l'intera Europa: puro e semplice prodotto del neocapitalismo – contro cui s'indigna, con tanta giusta violenza e impazienza, Piovene. Il suo «successo» è segno che un'altra epoca della nostra vita è trascorsa: dobbiamo radunare tutte le superstiti forze per combatterlo e demistificarlo – come si dice con altra parola ingrata... –, altro che accettarlo!

[Una lettera a Guttuso su Delfini
e il Premio Viareggio]

Caro Renato,

ecco che cosa succede a non essere abbastanza rigorosi, rigorosi fino alla sgradevolezza, come bisogna essere. Hai scritto all'«Unità» una lettera di sapore quasi staliniano. Te lo dico con lo sgradevole rigore di un compagno di lotta e di un fraterno amico. Il fondo del tuo discorso è, come poteva essere negli anni Quaranta o Cinquanta «tattico», tale da presentarsi poi quasi ingenuamente come atto di salvaguardia di un simpatizzante del Partito, qual è Piovene: e questo ti porta: 1) a perdonare troppo sbrigativamente a Piovene il suo passato (Piovene non è stato fascista, lo so: la sua è stata una adesione nevrotica, con gli eccessi e le ossessioni che ciò implica; e ciò lo comprendo e lo giustifico come te; e gli sono amico; ma in sede pubblica ci penserei un momento, prima di perdonare; perché in sede pubblica tutto si fa elementare, meccanico e senza sottigliezze); 2) a perdonare altrettanto sbrigativamente, tutti coloro che come Piovene hanno sbagliato; e molti non lo meritano, né pubblicamente né privatamente; e ha ragione Arbasino, allora, a imperversare contro di loro, con bile non meno nevrotica di quella loro antica debolezza giovanile, ma comunque da preferirsi al generale «abbracciamoci», molto qualunquista – scusami – che tu sembri implicare; 3) a contraddirti stranamente sul giudizio sopra Delfini e Bontempelli: ma come! tu circoscrivi Delfini alla culturina degli anni Trenta, con ciò dannan-

«L'Unità», 4 settembre 1963

dolo per sempre, e ne toglì invece Bontempelli, che c'è immerso fino agli occhi, pur di prevaricare sull'ingiustizia atroce che gli è stata fatta: in realtà Bontempelli – malgrado quell'ingiustizia subita – è uno scrittore soltanto letterato, e quindi legato senza speranza a un'epoca; Delfini invece – come Penna, mettiamo – è un poeta vero, e come tale assolutamente libero dalla sua epoca, malgrado le tante tracce che essa lascia su di lui esplicitamente. Anzi, ti dirò di più: se tu vuoi far precipitare nel nulla un testo medio ermetico o novecentesco, come in una reazione chimica, otterrai l'effetto molto più facilmente confrontandogli una pagina di Delfini (o di Penna, mettiamo), che confrontandogli una pagina del dopoguerra neorealistico, o del *revival* sperimentalistico attuale (del neocapitalismo). Perché finalmente, entriamo nel merito: e tu fai malissimo, a non crederci, come non vogliono crederci i giornalisti, per cui mostrarsi furbi fa parte del mestiere: entriamo nel merito, perché rientriamo nell'ambito letterario, da cui Moravia e io, non ci siamo mai mossi, fin dal principio della discussione.

Il libro di Delfini è splendido (rileggilo!): e io, lo sai bene, non sono di quelli che si sono assunti l'incarico di fare le Vestali della Poesia: perciò quando dico poesia, non sono crociano, ma marxista. Tu non fermarti alle apparenze di Delfini, leggi bene nella sua amarezza, nella sua smania infeconda, nella sua fatica a raggiungere quella grazia che in realtà era sempre in lui... È stato detto che Delfini è stato un ripiego: idioti! Io ho scelto Delfini ben prima di tutte le polemiche, solo, girando come un matto per la tua Sicilia così lontana dalla letteratura continentale. Un mese fa Delfini era sconosciuto, ora si sa chi è. E spero che anche tu, uomo così onesto, lo rilegga. Quanto al libro di Piovene è un libro fallito: e Piovene lo sa, ma, nella tortuosità – che io ben conosco, per affinità elettive – del suo narcisismo, rovescia la situazione, e fa passare il fallimento per un fatto vitale: ma

è proprio questa operazione che non gli riesce: i frammenti del romanzo fallito e recuperato dentro la flebile cornice della passeggiata vicentina, sono tirati a lucido, rifiniti, chiusi: non legano col quadro magmatico in cui Piovene vuol ripresentarsi la propria vita; per conto loro i pezzi visionari – da *raptus* nel grande sogno profetico del mondo – non legano con le pagine di supervisione moralistica (ma da giornale o da rivista letteraria) con cui l'autore interviene come protagonista.

Che il romanzo in quanto «romanzo fallito» sia un pretesto, per usufruire di lavori incompiuti, è spiato chiaramente dalla «facilitazione» che Piovene ottiene sempre nella materia prima dell'elaborazione stilistica. Per cui ci sono molti pezzi abili, da autentico scrittore, ma non c'è mai il vero stilismo, ossia il rischio totale sull'orlo del ridicolo, o del tremendo, o del troppo nuovo. Piovene è sempre prudente: se si abbandona, si abbandona soltanto là dov'è dominatore, i pezzi «moralistici» un po' correnti, da giornale, ripeto: non si abbandona mai là dove la sua visione può comprometterlo e richiede una pazienza talvolta insopportabile. Un romanzo come le *Furie* doveva essere di puro stile: e per arrivare a questo Piovene doveva lavorarci almeno tre o quattro anni di più. Allora le sei o sette pagine sulla guerra di Spagna non sarebbero state un'eccezione. Oppure, in un'altra direzione stilistica, quella dell'altissima mistificazione, sotto il cui segno era nato il romanzo (e, ahimè, non ha saputo restarci) una figura splendida come quella di Angela (una ricreazione narcissica dell'autore, nell'ebetudine della religione; in una visionaria polemica contro il cattolicesimo dal fondo più profondo del cattolicesimo), essa pure non sarebbe stata un'eccezione.

Se il romanzo di Piovene fosse stato quello che avrebbe dovuto essere, io avrei votato per lui, con vera gioia (che cosa vuoi che me ne importi a me dei *desiderata* di Olivetti! non l'ho mai conosciuto e neanche visto; – ciò

che non esclude il mio massimo rispetto per i suoi traumi di ebreo – su cui tu troppo sbrigativamente sorvoli, pretendendo da lui un atteggiamento razionale che chi ha sofferto quello che ha sofferto lui non può rigorosamente avere; e che cosa vuoi che me ne importi di Mondadori, la cui passione peraltro, oltre che commerciale, a dirti la verità, mi par anche sincera, come di chi crede realmente e quasi ingenuamente nel suo prodotto; e infine che cosa vuoi che mi importi delle illazioni della gente e dei giornali; il mio giudizio è stato assolutamente libero: «da lungo tempo appresi ad esser forte»...).

Un abbraccio dal tuo

Pier Paolo Pasolini

Irrealtà accademica del parlato teatrale

1) *Nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende secondo lei la frattura che esiste invece in Italia tra gli intellettuali e la scena?*

2) *Personalmente qual è stata e qual è la sua posizione di autore nei riguardi del teatro?*

3) *Va mai a teatro? Ha interesse per qualche autore o qualche personalità del teatro italiano?*

1) Un'ottantina di anni fa, solo il 5 per 100 degli italiani *sapeva* l'italiano: e quando dico *sapeva*, intendo dire *sapeva leggere e scrivere*: non *parlare*. L'altro 95 per 100 degli italiani, non *sapeva* né *scrivere* né *leggere*, e *parlava* soltanto il dialetto.

Ecco perché tanta differenza con le altre nazioni.

La domanda così com'è posta rivela una profonda indifferenza alla reale storia recente dell'Italia, e pone fittiziamente l'Italia allo stesso livello linguistico delle altre nazioni. Uno scrittore sa, bene o male, quale è la situazione del suo strumento; cioè la lingua. Gli attori e i registi no. Da ciò l'impossibilità a comunicare tra le due categorie.

Gli uomini di teatro, proprio loro che devono parlarlo, non sanno che non esiste un *italiano parlato medio*: non esiste nel vero senso della parola. Mentre un italiano scritto medio, dopo un secolo di unità, orribile spesso, in-

frequentabile, ma c'è, un italiano parlato medio non si è ancora formato. (C'è stato solo un ordinamento dall'alto fascista, che ha inventato l'italiano dell'Eiar, che è quello passato più o meno alla Rai e alla televisione.)

Gli uomini di teatro hanno commesso l'errore di fingere che un italiano parlato medio ci sia, e di conseguenza hanno creato sull'inesistente una convenzione teatrale. Non so in quale momento della storia del teatro questo fatto mostruoso sia accaduto. Ma probabilmente si è trattato di un calco sulle convenzioni parlate teatrali francesi o inglesi.

Il parlato teatrale italiano è dunque *tutto* accademico, non ha mai tracce di realtà. Qualche volta gli attori istintivamente si accorgono dell'atrocità accademica del loro mestiere, e allora cercano l'autenticità in una specie di interiorizzazione, in un parlato il più possibile personale, affondando nelle loro anime, nelle loro inquietudini, nei loro particolarismi. Ma poiché tale operazione è dovuta al solo istinto e a una vaga consapevolezza culturale, l'attore medio italiano affondando indistintamente nella propria anima, vi pesca tracce di parlato in qualche modo più reale della pura normatività accademica, ma purtroppo desolantemente piccolo-borghese, provinciale.

Il Piccolo Teatro di Milano non ha fatto altro che creare una convenzione un po' più aggiornata, sovrapponendola alla vecchia senza criticarla nel profondo. Anche il Piccolo Teatro è sempre accademico: il suo parlato non è sincronico col parlato reale dello spettatore: sono due lingue parlate diverse. Non si tratta di una convenzione accademica creata sul reale parlato dello spettatore, ma su un parlato ipotetico che non esiste (non è nemmeno il toscano, perché a Firenze il toscano, se Dio vuole, è un bellissimo dialetto).

Uno scrittore è sistematicamente respinto dal teatro, perché il suo orecchio è realistico, anche quando accetti le più raffinate convenzioni, e dai palcoscenici italiani

piovono sullo spettatore torrenti di parlato intollerabile, che non ha nessuna corrispondenza con nessuna realtà.

Eduardo De Filippo che non è solo il nostro miglior attore, ma un grande attore in assoluto, recita in dialetto. Ma con ciò non fa del naturalismo. Egli parla in realtà, più che il dialetto napoletano, l'italiano medio parlato dai napoletani, cioè un italiano reale. Ma non ne fa una *mimesis* naturalistica: vi ha creato sopra una convenzione che gli dà assolutezza e lo libera da ogni particolarismo. Quella di De Filippo è una purissima lingua teatrale.

Ci sono anche altri attori che in qualche modo si salvano dall'irrealtà accademica del teatro italiano: mettiamo un Parenti, che è costretto da ragioni di voce e di pronuncia a creare un personaggio con i mezzi con cui si crea una caratterizzazione: e così, qualche volta, Lionello. Insomma la fuga dalla convenzione può avvenire attraverso parlati espressionistici. Oppure caricaturali, cioè attraverso la presa in giro sia dei vari italiani parlati medi, sia della convenzione teatrale stessa: il teatro cabaret, fa questo, in genere (la Valeri dei momenti migliori). Il fenomeno Betti, è un fenomeno di plurilinguismo parlato: in lei coesistono forme espressionistiche, caricaturali, naturalistiche e convenzionali, è il «nipotino di Gadda» del teatro.

I registi, anche i migliori, sono *tutti* colpevoli di accettare l'accademia linguistica degli attori. Nessun regista italiano, che io sappia, si è interessato di questo fatto, che è poi l'unico importante. La scenografia, l'originalità dell'ambientazione, la preziosità dei ritmi ecc. ecc. non contano nulla, se la *parola* è una parola che non esiste, e si è creata una esistenza fittizia, provocatoria, presuntuosa. In conclusione io mi chiedo come possa uno scrittore inserirsi in una situazione simile.

2) Ho scritto nel '46 un dramma in quattro atti, che proprio in questi giorni ho affidato a una compagnia che

recita esattamente secondo quelle regole accademiche che detesto: e non è colpa degli attori, che fanno di tutto per capire – ma della situazione del teatro in Italia, o meglio della situazione linguistica italiana. Ho tradotto l'*Orestide* di Eschilo, e, in un romanesco tra plebeo e borghese, il *Miles gloriosus* di Plauto.

3) Vado a teatro molto poco, e ogni volta giuro di non tornarci più.

[L'arte del Romanino]

[...]

PASOLINI – Non chiedete a me cosa sto a fare qui. Qui sono in mezzo ad alcuni addetti ai lavori come Guttuso o Russoli e ad alcuni dotti competenti come Piovene e Padre Balducci per non parlare di Dell'Acqua. Io di critica d'arte veramente ho delle antiche velleità, ma nessuna reale competenza e quindi mi sento esattamente un po' come uno di voi che abbia visitato recentemente questa mostra del Romanino, che io conoscevo malissimo, conoscevo così per alcune riproduzioni, per una antica mia lettura di Longhi fatta vent'anni fa e quindi sono rimasto profondamente stupito, sorpreso, insomma per me è stata una novità ed è un po' di questo mio stupore, di questa mia sorpresa di fronte al Romanino che vorrei parlarvi, pittore che io credevo un piccolo maestro, uno di quelli che si chiamano *petit maître*, un fatto concluso, perfetto, tipicamente provinciale e invece non è assolutamente così. Dunque cosa sto a fare qui? Oggi ho letto sul giornale che è stata trovata a Parigi una donna assassinata, legata mani e piedi e con una spada da samurai conficcata nel seno. Visione manieristica come vedete, restiamo quindi nel nostro ambito. La polizia ha chiamato Simenon per avere una sua opinione su questo misterioso delitto, e Simenon ha esposto il suo parere. È un po' la parte di Simenon che faccio qui, e scusatemi se il mio linguaggio

In *L'arte di Romanino e il nostro tempo*, Grafo, Brescia 1976. Intervento a un dibattito tenuto a Brescia il 7 settembre 1965 in occasione di una mostra su Romanino.

gio sarà un po' il linguaggio del *detective* cioè la relazione di una indagine in qualche modo abbastanza tecnicistica ed ermeneutica, perché tenterò di introdurre nella mia indagine qualche elemento di critica strutturalistica e credo che sia la prima volta che si parla di critica strutturalistica a proposito della pittura. Qual è il corpo del reato o il delitto su cui io oggi ho svolto delle indagini viaggiando fino in Val Camonica? Il delitto è quello, credo, che si potrebbe chiamare con una parola usata da Guttuso: disuguaglianza o incoerenza o rapide scomparse e ricomparsa di personalità; insomma io sono entrato a vedere la mostra di Romanino e chiedevo al mio accompagnatore: ma dov'è il Romanino, qual è? Ogni due o tre quadri la mia idea del Romanino era costretta a cambiare. Alla fine del mio giro nella mostra e poi oggi in Val Camonica alla fine delle mie indagini ancora dovevo sapere dov'era e qual era il Romanino. Secondo un'idea preconcetta e sbagliata che noi abbiamo di quello che deve essere un artista – per esempio, vedendo il Lotto si sa benissimo qual è il Lotto, anche se ha dei momenti che non sono completamente lotteschi e così il Tiziano e così via – del Romanino, di un Romanino vero che soddisfi tutti noi, su cui tutti siamo d'accordo, una immagine, un'idea plastica e anche magari un po' lirica del Romanino non ce l'abbiamo. Questo è il delitto su cui ho condotto le mie indagini, ed ho seguito alcune piste che fin dal primo momento ho capito che erano sbagliate. La prima pista è quella di considerare il Romanino un pittore eclettico: non lo è affatto un pittore eclettico, non lo è all'interno del quadro; detta così esteriormente, la cosa potrebbe anche far sospettare un certo eclettismo in lui, ma l'interno di un quadro, l'esame stilistico dell'interno di un quadro, ci dimostra che noi non siamo affatto di fronte ad un pittore eclettico, mancano le qualità dell'eclettismo in lui. L'eclettismo non è mai dramma-

tico, non è mai profondamente contraddittorio e invece il Romanino è continuamente drammatico e soffre continuamente la contraddizione ed ha continuamente coscienza degli abbandoni e delle riprese di motivi stilistici diversi. Inoltre l'eclettismo si svolge sempre dentro un ambito culturale preciso ed è l'imitazione di quelle che Barthes chiama le varie scritture di un contesto culturale, mentre l'eclettismo del Romanino è infinitamente più complesso, cioè non si svolge dentro un ambito culturale, ma va o prima o dopo questo ambito culturale cioè o è ritardatario o è anticipatore, come dicevano prima sia Piovene che Guttuso, cioè il suo eclettismo si svolge nel tempo fino a dei momenti arcaici gotici, nel futuro fino addirittura a prevedere e a prefigurare il Caravaggio.

Altra pista sbagliata: che si tratti di un grande professionista. Non era nemmeno un grande professionista, perché anche di un grande professionista gli mancano le qualità interne al quadro. Non è mai cioè soltanto abile, e questo ce lo dimostra il fatto che insieme a momenti di straordinaria abilità da mestierante, evidentemente ce l'aveva questa abilità, – ricordo per esempio un manto argenteo della Vergine fatto con la perfezione così anonima di uno che sia soltanto straordinariamente abile nel fare manti con tutte le loro pieghe, i loro riflessi ecc. – e vicino a questi momenti di assoluta totale completa abilità ci sono quei momenti, diciamo così, di goffaggine, che a un abile non sarebbero mai sfuggiti: quando un abile dipinge veloce, forse Guttuso potrà confermarlo o no, disegna sempre con eleganza e con bravura, non è mai goffo, invece il Romanino quando dipinge veloce rasenta addirittura una certa bruttezza, che egli poi incamera nel suo stile come elemento espressionistico, ma ciò non toglie che sia goffa e sgradevole, quasi brutta da vedersi. Credo che molti spettatori confor-

misti di fronte a certe mani di quelle megere che sono le profetesse si scandalizzino e le trovino brutte: sono mani dipinte in maniera orrenda, un mestierante non avrebbe mai fatto delle mani simili. E non è nemmeno, terza pista sbagliata, un pittore facile, perché nessuno dei suoi quadri ispira eleganza, grazia, piacevolezza a vedersi, mentre di molti pittori minori, i cosiddetti *petits maîtres*, vien voglia di prendersi un quadro e di portarlo a casa e tenerlo davanti agli occhi come elemento gradevole del proprio mobilio. Questa idea non viene mai di fronte al Romanino, di fronte a lui si è sempre in un atteggiamento della massima, quasi religiosa attenzione e sempre in uno stato critico, mai di delizia.

Siccome io non ammiro i momenti di grande abilità e non sono neanche degli assertori della grandezza del Romanino nella fase veneta, dove effettivamente si potrebbe pensare ad una certa grazia assoluta, non ho mai avuto questa impressione che provo davanti ai *petits maîtres*. Il fondo nell'interno del quadro, il fondo del Romanino è sempre angosciato, sembra una qualità di grande severità, ma non nel senso magari anche formalistico, come troviamo spesso nella pittura italiana: spesso il pittore italiano è formalmente severo, cioè è classicistico; il Romanino non lo è mai, c'è sempre una profonda angoscia nell'interno dei suoi quadri.

Questi sono i risultati finali delle mie indagini, ma come ogni indagine che si rispetta vorrei portarvi delle prove. La prima prova che vi porterei è la coscienza stilistica che aveva il Romanino nelle proprie sperimentazioni stilistiche. Un eclettico non l'ha questa coscienza e neanche un pittore facile, un pittore mestierante. Il Romanino sì, perché lasciava, abbandonava delle esperienze stilistiche, e poi le riprendeva tali e quali alcuni anni dopo. Ritorno all'esempio delle pitture di Asola. Egli ha dipinto, non mi ricordo

più in che anno, le Cantorie di Asola e ha ripreso questo stesso tipo di pittura dieci anni dopo. Durante questi dieci anni ha fatto le più svariate esperienze, nella sua tempestosa ricerca di artista severo e angosciato. Quando dieci anni dopo ha ripreso l'esperienza stilistica di Asola l'ha ripresa alla perfezione, ha continuato al punto esatto in cui aveva terminato quell'esperienza con assoluta coscienza del proprio stilismo, tanto è vero che ha rifatto quelle brutte mani che dicevo in principio.

Un altro caso che dimostra, diciamo, l'estrema sensibilità di questo pittore, una sensibilità che probabilmente aveva qualcosa di patologico e di morboso: la sua angoscia. Quella che chiamavo la sua angoscia è data da un fatto molto caratteristico, che io vorrei considerare come al centro di questa mia relazione. Mi riferisco a un suo brutto quadro: è una pala d'altare *La Beata Vergine col bambino e Santo* di San Felice del Benaco che è stata dipinta circa nel '40-41-42 (magari qualcuno mi correggerà se sbaglio le date). Ora questo periodo è stato contrassegnato in quel di Brescia da un momento di repressione religiosa, di repressione moralistica e ideologica. In cosa consiste la bruttezza di questo quadro del Romanino? Consiste nell'aver prefigurato, cosa che egli faceva spesso – la sua pittura è sempre piena, come risulta dai discorsi fatti da quelli che mi hanno preceduto, di prefigurazioni di un futuro anche lontanissimo, – questo suo quadro prefigura il Seicento brutto, il Seicento diciamo non caravaggesco, il Seicento untuoso, devoto delle pale d'altare insincere, cioè il Seicento tipicamente controriformista. Vuol dire che son bastati pochi anni di mancanza di libertà, di repressione religiosa ideologica perché il Nostro subisse un profondissimo trauma e addirittura cadesse in quei difetti atroci che avranno certi pittori del Seicento durante la Controriforma.

Dunque la sua non è una sperimentazione leggera, elegante, eclettica dei vari linguaggi, ma una vera e propria serie di sperimentazioni di linguaggi e di scuola oppure, come si dice in questi ultimi tempi, uno sperimentalismo ossessivo, che lo fa passare tra le più varie esperienze e mai secondo un'evoluzione, intendiamoci, perché in tal caso si tratterebbe appunto di un'evoluzione. Quando Piovene diceva che il periodo veneto era quello splendido ma che non lo soddisfaceva di più, non credo che intendesse dire che l'influenza dei veneti sia cessata di colpo nel Romanino, passando dallo splendore tizianesco a un'esperienza giorgionesca addirittura sfatta e quasi decadente, come dice il Longhi. L'influenza veneta ha continuato a tentarlo, a riportarlo indietro, a riapparire nella sua opera anche futura. Ora però, fermo restando che la carriera del Romanino è una serie di salti violentissimi angosciati di una esperienza stilistica, dall'adozione di un linguaggio a un altro, a un esame strutturale della sua pittura – difficilissimo – appunto perché la sua qualità mimetica, angosciata, era fortissima, risulta che ci sono alcuni elementi strutturali costanti nella sua opera. Ora se io parlassi di letteratura sarei un po' più preciso: parlando di pittura di cui non conosco bene la terminologia, scusatemi se sono un pochino generico. Queste due costanti strutturali della pittura di Romanino che superano le varie e diverse contraddittorie esperienze stilistiche sono due costanti già accennate da quelli che mi hanno preceduto, cioè un riferimento continuo al Gotico, ma non al Gotico inteso soltanto come arcaicità, cioè come ritorno all'arcaico, come ritorno al Quattrocento o addirittura al Trecento, ma al Gotico, diciamo, come categoria mentale o stilistica nordica, addirittura danubiana. L'altra costante strutturale che troviamo in tutti i quadri del Romanino è la galleria dei ritratti psicofisici di personaggi. Nel mo-

mento veneziano, in quello giorgionesco, in quello ferrarese, la fisionomia e la caratterizzazione socio-psicologica dei personaggi rimane costante.

Queste sono le due strutture costanti di tutta l'opera del Romanino, che, non essendo formali, ed essendo piuttosto contenutistiche e culturali, possono sfuggire a un primo sguardo puramente visivo o formalistico. Infatti non si tratta di due strutture formali, ma di due momenti culturali ed è questo il punto su cui vorrei insistere, anche se non sono in grado di fornire delle prove molto convincenti, cioè il riferimento al Gotico è sì formale, e probabilmente deriverà dalla ragione che si è sempre detta, cioè dalla conoscenza che si aveva in Italia durante i primi decenni del Cinquecento delle famose stampe tedesche, ma questo non è che un sintomo, non è che l'apparenza di una più profonda esperienza culturale; cioè quei modelli che scendevano dal Reno attraverso le valli alpine, di cui parla il Longhi, probabilmente non erano soltanto formali o stilistici, ma includevano anche una diversa ideologia, un diverso modo di vedere la vita ossia una diversa cultura. Quindi questa struttura continua di tutta l'opera del Romanino implica una cultura di tipo nordico-tedesco più che italiano. E così la sua simpatia per certi personaggi psico-fisicamente e sociologicamente popolari è anch'esso probabilmente non il risultato di un umore del nostro pittore, non un fatto formalistico e casuale, una simpatia immediata, ma un fatto culturale anche questo, cioè dai suoi occhi era come caduta la benda che toglieva una possibilità di visione realistica immediata e simpatica, da parte dei pittori, del mondo povero, che non è poi, non sono gli straccioni del Ceruti, di cui parlava Piovene, ma sono proprio quel popolo vicino alla borghesia che è la classe lavoratrice.

Quando Piovene diceva che le profetesse della Canto-

ria di Asola gli ricordavano certe streghe realistiche, io ricordavo che, vedendo quella stessa Cantoria, avevo pensato che quelle donne lì dipinte erano le filandere della filanda in cui, entro qualche decennio, sarebbe andato a lavorare Renzo Tramaglino. Dunque: una visione di sperimentalismo stilistico, il più vario, disparato e drammatico, ma contemporaneamente le due costanti strutturali che abbiamo detto ora. Il fatto che ci siano queste costanti strutturali che implicano due modi culturali di vedere la realtà fa sì che la sua sperimentazione stilistica si presenti appunto non come eclettica oppure come semplicemente affannosa, ma come pretestuale. La sua diversa ricerca di linguaggi pittorici era pretestuale come per dar modo di esprimersi malgrado l'impossibilità di esprimersi, per così dire; cioè se noi osserviamo tutte le sue esperienze stilistiche vedremo come fundamentalmente manchino da queste esperienze stilistiche i due linguaggi, le due scritture più tipiche dell'epoca: manca, nella sua ricerca stilistica, la classicità, dico classicità per non dire classicismo, per quanto sarebbe più esatto se dicessi classicismo, ma voglio dire classicità per non dare un giudizio di valore, e manca il manierismo. Non voglio dire che manchino completamente, intendiamoci bene, perché elementi di classicità ed elementi di manierismo ci sono nei suoi quadri, eccome, c'è una testa della Vergine con una benda bianca intorno, di cui un lembo ricade parallelo al naso, che ricorda una cosa simile del Pontormo, e cose di questo genere ce ne sono moltissime: ci sono molti elementi manieristici e c'è molta impostazione classica soprattutto nelle tele più ferme e più armoniose. Però non c'è mai una calata completa dentro un'esperienza stilistica del tutto classica o dentro un'esperienza stilistica del tutto manieristica, non c'è mai un quadro del Romanino in cui la dominante sia classicistica oppure la dominante sia manieristica.

Perché questo? Perché il Romanino non voleva essere un classico o un classicista ma non voleva nemmeno essere un manierista e su questo punto mi pare abbia detto di sfuggita, rapidamente, due parole il prof. Dell'Acqua e cioè il classicismo era dentro di lui superato in quanto visione integra, totale, armoniosa del mondo e il manierismo era da lui rifiutato in quanto questa visione integra, totale, armoniosa del mondo, il manierismo la dissolveva, la disgregava, la degenerava coscientemente. Il manierismo era miscredente: il Pontormo, il Rosso Fiorentino dipingevano la crocifissione però evidentemente nel loro fondo erano diabolici, erano miscredenti. Il Romanino, no, quindi non poteva accettare la critica manieristica al classicismo, perché continuava ad essere credente e che egli fosse credente lo dimostra il fatto che la sua pittura religiosa è tutta anticonformistica. Semmai io avrei dei dubbi sulla fede del Moretto, che è tutto così devoto, e come diceva bene Piovene, in qualche modo ancora classicistico, ma non ho dubbi sulla fede del Romanino, benché drammatica e benché turbata da episodi strani come quello della pala d'altare pre-seicentesca che vi dicevo prima. Quindi il Romanino era quello che la sua cultura non gli permetteva di essere ed è questo il punto critico, è qui il centro della mia relazione che spero si avvii rapidamente alla conclusione: il Romanino era qualcosa al di fuori del suo tempo, nel tempo e nella storia, era qualcosa che la sua cultura non gli dava la possibilità di avere la coscienza di essere, sicché le ricerche stilistiche sono pretestuali in due sensi: prima per evitare il classicismo e manierismo, che erano due momenti culturali che egli rifiutava, in secondo luogo per fuggire a un se stesso che egli non aveva gli strumenti culturali critici per poter esprimere. Insomma mentre nei grandi pittori a lui contemporanei e perfettamente rinascimen-

tali e cinquecenteschi si verifica quella che il Goldmann chiama la legge dell'omologia, cioè le strutture di un mondo sociale si proiettano e si riproducono nelle strutture stilistiche dei pittori, questo non avviene per il Romanino.

Tutto il mondo stilistico del Tiziano è profondamente omologo alla società veneziana del suo tempo, e cioè a un momento della civiltà rinascimentale. Anche certi pittori minori contemporanei al Romanino, appunto gli altri bresciani, il Moretto, il Savoldo, sono profondamente omologhi a un tipo di società italiana del Rinascimento, la riproducono nel loro stile; il Romanino invece no. Ecco perché le sue pitture sono così contraddittorie e così complesse e così irriconoscibili. Data la sua posizione morale rispetto alla cultura del suo tempo, dati quei due elementi culturali fondamentali cui accennavo in principio (cioè un tipo di cultura centro-europea-danubiana-tedesca riformistica e una sua tendenza, che è borghese, che è della grande borghesia e che produce poi questa rivoluzione riformistica del centro dell'Europa, tendenza borghese a guardare realisticamente la gente, il popolo) questi due suoi momenti culturali, profondamente immaturi in Italia nella sua epoca, nel suo momento, egli non poteva riprodurli direttamente, sfuggivano alle strutture della sua società e così lo sottoponevano a una crisi continua perpetua, in una angoscia che egli non poteva risolvere. Egli è dunque più moderno di quello che la società e la cultura italiana del suo tempo gli consentisse di essere ed egli sfugge a questa stretta culturale storica in maniera alle volte scomposta, anche questa prefiguratrice di tipi pittorici e di convenzioni di strutture pittoriche future. Per esempio, i famosi affreschi di Pisogne, straordinari, oppure quelli bellissimi di Breno con la storia di san Daniele (uno di questi episodi è forse il suo capolavoro)

rivelano in lui un possibile, vi dico una *boutade*, non prendete alla lettera, un possibile illustratore del Don Chisciotte.

Ci sono certi giocatori di dadi, che potrebbero illustrare un'opera scritta un secolo dopo e certe sue figure che non sono grottesche, come ha detto Guttuso e come si disse generalmente, non sono affatto grottesche, ma sono fatte di un realismo come poteva vederlo un uomo del Cinquecento, cioè sotto la specie del cosiddetto *stile comico*: è un realismo comico contrapposto allo stile tragico. Questo realismo comico noi lo citiamo come grottesco, invece era il modo di essere realistici in quel momento. Certo stile appunto comico, realistico – ci sono momenti in cui per esempio si vede Cristo col grembiule che lava i piedi a Pietro e altre figure di questo genere – fa addirittura prevedere non le pitture impressionistiche, ma, lo dico ancora come *boutade*, fa prevedere la caricatura di un Daumier e la caricatura è un momento tipicamente borghese e moderno e credo che sia l'unico pittore in tutto il Rinascimento che abbia questa possibilità di essere un vignettista, un pittore caricaturale, qualcuno che rappresenta un momento sociale realistico della sua epoca attraverso il segno della caricatura (quando questa caricatura è seria, severa e potente, s'intende, come appunto in Daumier). In Romanino non c'è mai il grottesco gelido del Gotico e quindi le sue sibille non sono prefigurate dalle sibille, mettiamo, del Civerchio o dei pittori bresciani antecedenti a lui, né c'è il grottesco del Rinascimento che è puramente metafisico, assurdo.

Ecco insomma in conclusione: il Romanino ha lottato tutta la sua vita su due fronti: uno contro il classicismo come espressione della civiltà italiana che egli aveva superato attraverso probabilmente un tipo di cultura non classicistica cioè centroeuropeo-nordico-

danubiano-tedesco riformistico protestante e uno contro il manierismo, che era un modo critico di risolvere il classicismo cui egli non poteva aderire perché era credente, perché era un uomo severo, moralmente forte, impostato severamente, rigorosamente e quindi non poteva aderire al manierismo anche se le tentazioni erano continue. E quindi la sua estrema violenza vitale si sfrana continuamente in una serie continua di contraddizioni e di lotte.

Quindi al contrario di quello che ha detto Guttuso, che il Romanino era un uomo tipico del Rinascimento, io direi assolutamente di no, che è un uomo assolutamente fuori del Rinascimento italiano...

GUTTUSO – Non ho detto tipico...

PASOLINI – Un uomo del Rinascimento. Caso mai Guttuso controbatterà, e poi questo non ha importanza, insomma la conclusione è questa: che l'attualità, ai miei occhi, del Romanino è la seguente: egli che aveva prefigurato tanti momenti stilistici futuri, magari anche controversi – per esempio il Longhi sostiene che il Caravaggio non è molto prefigurato da lui – beh! può darsi di sì, ma c'è il *San Matteo* che mi pare abbastanza chiaro, anche in un modo così approssimativo – dopo aver prefigurato certe cose del Barocco, del Seicento addirittura fino all'Ottocento in campo puramente formale, devo dire che quello che egli soprattutto ha prefigurato – ed è quello che mi interessa profondamente, per cui oggi nel fare questa mia indagine ho subito addirittura un piccolo *choc* (e io direi addirittura che amo il Romanino più del Tiziano in conclusione delle mie indagini) – è stato questo: il Romanino ha prefigurato una Italia che non ci sarebbe stata, una cultura italiana che non ci sarebbe stata, cioè ha prefigurato una cultura italiana quale sarebbe stata se ci fossero state anche in Italia le riforme e quale sarebbe stata se non ci fosse stato il Concilio di Trento.

[...]

Due parole tanto per chiarire quello che abbiamo detto finora. Indubbiamente il Romanino è un uomo del Rinascimento, ma io sono ignorante in storia dell'arte quindi non posso pretendere di dare una risposta a questa obiezione, ma per quanto stia pensando non trovo un caso simile a quello del Romanino. Bisognerebbe che ce ne fosse almeno un altro perché io potessi dire che è un uomo, anche se non tipico, comunque del Rinascimento. Cioè quello che mi ha turbato nel Romanino è questo suo essere in fondo, nel più profondo momento della sua personalità, estraneo al Rinascimento.

Il Rinascimento è vero che ha impostato dei problemi che sono continuati fino a noi e che sono i più veri e più moderni, però in Italia, nell'ambito italiano, ha seguito una strada che il Romanino non aveva impostato. Allora accetto questa definizione di Guttuso cioè «che il Romanino è un uomo del Rinascimento nella sua grandezza e nella sua incertezza» soltanto se alla parola Rinascimento si aggiunge «europeo». Io direi che non è un uomo del Rinascimento italiano, ecco, preciserei la cosa in questo senso. Quanto a Russoli, no, non accetto il fatto che ci siano dei doni, cioè non posso accettare il fatto misterioso... *hic sunt leones*... Questi *leoni* da dove vengono? Noi abbiamo degli strumenti conoscitivi per cui dobbiamo escludere a priori di appoggiarci ad un argomento come *hic sunt leones*, tanto è vero che invece il Romanino li aveva i doni, eccome; cioè non aveva doni che hanno espresso una pittura, diciamo, piena di grazia che si coglie al primo sguardo come un oggetto completo, rifinito, assoluto, incantevole e in qualche modo ineffabile, come sono certe cose del Lotto, oppure, tanto per dare un esempio di *petit maître* pieno di questi doni di grazia quasi

carismatica, potrei citare un pittore di cui ho visto la mostra due o tre anni fa a Treviso, Cima da Conegliano. Ecco, quello veramente è la perfezione assoluta, appunto io lo considero un *petit maître*, cioè meno grande del Romanino. E il Romanino ha investito questi suoi doni in una pittura di crisi, anziché in una pittura di grazia, ma non è detto che non ci siano, tanto più poi che non è nemmeno vero che la poesia se c'è viene fuori, non è vero, è questo il fatto. Adesso io non vorrei citare Goldmann come Aristotele, ma Goldmann quando parla delle omologie strutturali tra una società e le strutture stilistiche di un poeta o di un pittore dice addirittura una *boutade* che però in fondo è abbastanza vera, cioè che i grandi artisti, i grandi poeti anche nel senso dei doni, appunto, sono espressi dalle grandi culture. È inconcepibile un grande pittore (il *petit maître* sì) un grande pittore, poeta nel pieno senso integrale della parola, con tutti i doni e tutti i *leoni* possibili immaginabili, espresso da una piccola cultura. Allora il Romanino, secondo me, è soltanto anagraficamente, diciamo così, e biograficamente espresso dal piccolo mondo bresciano, dalla provincia bresciana, ma non è un pittore provinciale, è un pittore internazionale; lo è in modo culturalmente in parte inconscio e incerto perché probabilmente lui stesso non si rendeva conto di quello che stava operando e facendo, se non nella drammaticità delle sue aspirazioni e delle sue ricerche, ma è un pittore internazionale che fiorisce sulle valli alpine che congiungevano il piccolo mondo provinciale bresciano da una parte al grande mondo rinascimentale italiano e dall'altra al nascente grande mondo del Rinascimento europeo.

Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio

Caro Bellocchio,

non le farò un discorso particolare, sul suo film, tanto più che non c'è il modo, ora, di condurre un esame, come a me piace, filologico-stilistico sul testo. Le farò però, e spero che questo le interessi, un discorso in generale, che ho già iniziato altrove. Cioè io vorrei inquadrare il film in una situazione culturale che in qualche modo lo supera, lo trascende, lo include, lo implica – e mi riallacerò quindi a certi miei discorsi, a certi miei ragionamenti teorici fatti a più riprese e che hanno come centro l'individuazione della nascita del cosiddetto cinema di poesia. Lo riassumo proprio in due parole, proprio per intenderci: alle origini il cinema è stato una «lingua poetica» – si sa che in letteratura c'è contemporaneamente una *lingua della poesia* e una *lingua della prosa*; la *lingua della poesia*, mettiamo, in un dato momento storico usava le parole «fé» o «speme», che in prosa non si usavano. Il cinema, alle sue origini, si presenta essenzialmente come cinema di poesia, a causa soprattutto, probabilmente, delle restrizioni prosodiche del muto.

Però, piano piano, le ragioni commerciali hanno fatto sì che il cinema prendesse una strada che in fondo è contraddittoria e cioè diventasse praticamente un cinema scritto nella lingua della prosa, diventasse un cinema di prosa. E si sono avuti dei capolavori di prosa – veri e

propri romanzi – mettiamo da Ford a Bergman. In questi ultimi tempi si è presentata all'orizzonte europeo e mondiale la figura di una internazionale stilistica di cinema di poesia. Qual è la differenza fondamentale tra questi due tipi di cinema, il cinema di prosa e il cinema di poesia? Il cinema di prosa è un cinema in cui lo stile ha un valore non primario, non appariscente, non clamoroso: mentre lo stile del cinema di poesia è l'elemento centrale, fondamentale. In parole molto povere, nel cinema di prosa, non si sente la macchina da presa e non si sente il montaggio, cioè non si sente la lingua – la lingua traspare sul contenuto e ciò che conta è quello che viene narrato. Nel cinema di poesia invece si sente fortemente la macchina da presa, si sente fortemente il montaggio.

Come esempio limite, vi faccio pensare ai film di Godard, in cui si sente continuamente la presenza della macchina da presa che lavora sui personaggi e si sentono continuamente gli strappi del montaggio che non sono mai una funzione di una narrazione quieta, piana, tranquilla, ecc. Pensate per esempio anche al film di un altro giovane, Bertolucci, *Prima della rivoluzione*. Il suo film, Bellocchio, a quali di questi due filoni appartiene? Il cinema di prosa o il cinema di poesia? Prevale il racconto, il contenuto, il personaggio, la psicologia, la rivolta antiborghese, o prevale lo stile?

Direi che il suo film appartiene al cinema di prosa. Ma questo è il punto che mi sembra importante. È una prosa molto particolare, è una prosa che spesso volte sbava e sfuma quasi nella poesia – ricordo per esempio un recente libro di Roberto Roversi, in cui il tessuto narrativo ogni tanto sfociava in pezzi di vera e propria poesia, cioè la prosa si trasformava in frammenti di versi. Così, un po', in lei. La sua è una prosa sì, ma una prosa che sfuma continuamente verso forme di espressione di tipo stilisticamente poetico, è cioè una prosa profondamente espressionistica. E questo è rivelazione e spia di

un fatto estremamente importante nella sua ispirazione. Infatti – naturalmente, sto facendo uno schema – se volessimo riassumere in una formula che cosa è questo film, non saremmo soccorsi da nessuna delle formule che ci sono state care finora. Potremmo parlare di neorealismo per il suo film, potremmo dire che c'è del neorealismo, che in qualche modo il suo film è neorealistico? No: le situazioni umane, stilistiche, del suo film non sono neorealistiche. Non si tratta nemmeno di un film che appartenga in qualche modo al realismo socialista, cioè non è nemmeno un film di denuncia sociale fatto da un punto di vista marxista; e non è nemmeno un film, per intenderci, fatto all'Antonioni, cioè un film di problematica neocapitalistica che si ponga quasi contemplativamente i problemi del mondo più strettamente contemporaneo, del mondo degli anni Sessanta.

Lei è al di fuori di queste formule. Il nocciolo del suo film è una specie di esaltazione della abnormità e della anormalità contro la norma del vivere borghese, contro le istituzioni e contro il livello medio della vita borghese, familiare. È una rabbiosa rivolta dall'interno del mondo borghese. Per esprimermi vivacemente, potrei dire che il suo film è il film di un *beat*, di un capellone. Mi ricorda in qualche modo la poesia di Ginsberg – cioè è estremamente al di fuori di tutte le scuole, le correnti poetiche, ideologiche ecc. ecc., che hanno caratterizzato il cinema italiano finora. È insieme, credo, con il film di Bertolucci, il primo caso di un film italiano che sia andato al di là del neorealismo, come sono andati al di là del neorealismo certi film francesi o certi film inglesi.

La rivolta irrazionalistica de *I pugni in tasca* solo superficialmente può sembrare in qualche modo un regresso – premetto che l'idea del regresso non può balenare nella testa sua o di altri giovani come lei e viene in testa a me perché io già lavoravo dieci anni fa. Dieci, quindici anni fa, il tema più profondo, credo, per quan-

to detto schematicamente, della cultura italiana, era la lotta contro l'irrazionalismo borghese di tipo novecentesco. Ora questa lotta fatta da me e dai miei amici e compagni contro questa forma irrazionalistica si rivela in questo momento parziale e errata, perché la caratteristica del mondo borghese, come dice con grande chiarezza Goldmann sulla strada di Lukács, non era l'irrazionalismo, come noi credevamo, ma il razionalismo. È il razionalismo la caratteristica principale del mondo borghese, l'irrazionalismo era una forma di lotta antiborghese, di quelli che Lukács, e nella sua scia Goldmann, chiama gli individui problematici, gli scrittori, i poeti.

Ora, perché questa sua forma irrazionalistica di rivolta, di anormalità da capellone, non si presenta assolutamente come un regresso? Perché è chiaro che è passata attraverso tutte le esperienze culturali dei dieci-quindici anni che l'hanno preceduta.

È vero, il suo film non è un film realistico, però c'è l'esperienza neorealistica che non è affatto lasciata da parte, dimenticata; è assimilata; c'è un certo modo di vedere l'Appennino, un certo modo di vedere mettiamo la scena del ballo – i ragazzi che ballano in quel piccolo night-club di provincia – certe corse in macchina, la breve scena in cui i due fratelli, fratello e sorella, stanno a osservare delle prostitute ecc. ecc., sono echi stilistici della esperienza neorealistica. E così c'è anche, evidentemente, un tipo di denuncia critica di tipo marxista alla società. È chiaro che è presente, lei non la ignora; e c'è anche la problematica di tipo neocapitalistico all'Antonioni – questo mondo del benessere che arriva anche nella piccola frazione della provincia di Reggio, di Parma, di Piacenza. Dunque questi temi ci sono tutti.

L'irrazionalismo, la sua rivolta, passa attraverso tutte queste fasi, quasi come una specie di lavacro attraverso cui si purifica delle sue origini oscuramente novecentesche. Sicché la rivolta dell'epilettico contro la società,

del mostro contro le persone normali, non ha niente di quei vizi irrazionalistici dei poeti «borghesi» contro cui noi abbiamo lottato per dieci anni.

Il suo film, infine, mi sembra inserirsi in un momento della «rotazione dei bisogni e delle forme» (Barthes), in cui una storia ricomincia a contare per la violenza del suo contenuto.

P.P. Pasolini

Caro Pasolini,

non a caso certa stampa ha parlato de *I pugni in tasca* come di un film «arrabbiato»: «arrabbiato» naturalmente contro quelle istituzioni che sono i cardini tradizionali e fondamentali di una società borghese della quale tutti noi facciamo parte. Da ciò derivano, quasi come corollari, due conseguenze: da un lato l'«arrabbiato» è ovviamente una vittima della società contro la quale appunto si «arrabbia», e dall'altro questa società può ancora costituire una antitesi viva, capace di dialettizzarsi con la rabbia di chi la vorrebbe scalzare e quindi, alla fine, di riuscire positivamente a contaminarla e a recuperarla.

Nel cinema generalmente gli «arrabbiati» sono stati rappresentati come dei patetici velleitari, impotenti a danneggiare, sia pur minimamente, il sistema che dicono di rifiutare, compatiti e insieme scagionati perché vittime di tale sistema (e quindi non responsabili), che dall'uso di ragione li ha educati al conformismo, alla viltà, all'incoscienza.

Ora, l'atteggiamento prevalente di Alessandro non è quello di un «arrabbiato» per due motivi principali: primo perché, seppure organicamente malato, è rappresentato come responsabile delle proprie azioni e dei propri vizi; secondo, perché i suoi obiettivi criminali sono già dei bersagli innocui, scontati, inerti, prima che arrivi lui a spingerli con la forza di un dito in una fossa che già da

molto prima doveva ospitarli. Il matricidio e il fratricidio di Alessandro sono il colpo di grazia a due esistenze che da decine d'anni avevano perso la coscienza e il contatto con una realtà che progrediva senza tener più conto di loro. E qui è necessario aprire una parentesi: certamente la borghesia è ben salda sulle proprie posizioni, saldezza che le deriva dall'essere detentrica incontrastata del potere economico, in difesa del quale essa ha tutto l'interesse di «finanziare» quei valori che non soltanto ne rispettano l'esistenza, ma soprattutto le riconoscono il ruolo di baluardo della loro sacralità; «valori» che sono, ad esempio: il diritto di proprietà, la famiglia, la patria, la religione, ecc. ecc. In realtà tali «valori» non esistono più, sono delle reliquie rispettate per interesse, ma non rappresentano, oggettivamente, più nessun valore, sono dei falsi psicologici e culturali, non sono più capaci di contraddizione reale, di integrazione, di rapporto. In questo senso Alessandro non si «arrabbia» contro di essi, ma li elimina, li liquida, come inutili ingombri, utensili che hanno fatto il loro tempo. E che cosa lo spinge ad eliminarli? Prima parlavamo del significato del suo gesto, del suo valore simbolico, cioè del «modo» in cui Alessandro uccideva. Per noi che vediamo, madre e fratello sono la rappresentazione autentica della inautenticità della vita borghese. È chiaro che qui si tratta di una borghesia fondiaria, ancora appartenente ad un mondo in cui i rapporti di produzione non hanno raggiunto la pienezza dello sfruttamento di massa. Le idee erano allora necessarie per tenere insieme il tessuto dei rapporti sociali. Oggi il sistema le ha trasformate in merci intercambiabili perché il rapporto oggettivo di dipendenza è così assoluto, da non aver più bisogno di mediazioni ideali.

Ora, riferendoci al personaggio Alessandro, alla sua condizione privata, troviamo che elimina madre e fratello per tre ragioni principali: la prospettiva di una maggiore floridezza economica e quindi la possibilità di una

maggiore valorizzazione borghese di se stesso e del suo casato; egli odia la sua educazione, la sua famiglia, ma non aspira a un'alternativa diversa, odia la sua impotenza credendo che la potenza e la felicità risiedano appena al di fuori della casa, della sua malattia, della sua «sfortunata» condizione; e credendovi, come un calcolatore implacabile, attua, nell'omicidio, questa sua strategia di accostamento ad una borghesia tranquilla, efficiente, modestissima nelle ambizioni. La seconda ragione è un atteggiamento decadente di Alessandro, dannunziano, che lo convince quotidianamente ad eliminare madre e fratello non solo perché sono un passivo nel bilancio domestico, ma anche perché sono brutti, impresentabili; essi deturpano il paesaggio familiare come abiti o mobili fuori moda, o come animali che non hanno imparato e non impareranno più a sporcare in giardino. Insomma siamo di fronte al buon gusto di Alessandro che è un motivo tradizionalmente decadente. La terza ragione è che Alessandro è un ragazzo che sogna tutto il giorno e fantasticando una realtà diversa dalla propria uccide anche soltanto per la curiosità di sapere che cosa succederà introducendo in un ordine stantio, decrepito, disperatamente cronico e immobile un atomo di irrazionalità, capace di sconvolgerlo e di imporgli un ritmo più accelerato; la curiosità di disordinare un ordine venuto a noia ed aspettare di vedere l'«ordine nuovo», però senza controllarlo, modificarlo, assisterlo insomma, giorno per giorno, ora per ora (Alessandro è un ragazzo che si annoia prestissimo di tutto); aspettare che ciò che ha buttato in aria ritorni a terra e si plachi: la curiosità dell'irrazionale.

M. Bellocchio

Caro Bellocchio,

bene; scusi ora se cito me stesso, e soprattutto scusi se cito dei versi di prima stesura, gettati giù così, in questi

giorni per un dramma che si intitola *Poesia* (glielo dico perché si tratta della storia di un poeta simbolicamente cecoslovacco – intendo dire della sua storia poetica – dall'anteguerra a oggi: e nell'anteguerra egli è stato un giovane arrabbiato, com'ero io e com'è lei oggi: arrabbiato, cioè, senza i connotati tipici della rabbia ecc. ecc.). Questi versi del coro, sono una replica al desiderio manifestato dal ragazzo-poeta di dare scandalo:

E allora, com'egli ha detto,
 lo scandalo ci indurrà i cuori:
 lo scandalo non serve ad altro che a questo.
 I poveri contadini, i seri borghesi,
 quando toccano lo scandalo, sono come Anteo,
 quando toccava la terra – e si rialzano più cattivi.
 Ogni scandalo non è che una conferma
 della bontà delle nostre opinioni:
 è un sogno illudersi che ne tremiamo, o che dubitiamo!

(Infatti poco prima il ragazzo-poeta aveva detto:

Lo scandalo non serve a nulla!
 Scandalizzatevi e il cuore vi si indurrà.
 E quanto a me, lasciatemi crepare solo
 di vergogna,
 con la mano sporca di seme che si secca.)

Cosa voglio dire con queste autocitazioni, che sarebbero un po' ridicole se non stessimo facendo un discorso tra «addetti ai lavori»? Forse fare l'avvocato dei comunisti, che, come sa, non vedono di buon occhio la rabbia, e tendono se mai a tenersi aperti verso le avanguardie, provocatorie e non arrabbiate, e tutto sommato, accademiche? No, vorrei dire soltanto questo: che la sua risposta è esatta, all'interno del suo film: ne chiarisce con precisione la geometria interna, l'intenzione realizzata ecc. ecc. Se però lei oggettivizza e generalizza il suo film, se ne esce, se lo guarda come uno dei tanti film e dei tanti problemi, potrebbe ripetere le stesse cose che ha detto qui

sopra? Potrebbe sostenere la validità civile del dare scandalo? Voglio dire che i borghesi che vedono il suo film e lo giudicano, appartengono a due categorie: una categoria «scelta», l'*élite* intellettuale, che da un secolo un secolo e mezzo è vaccinata contro gli scandali, anzi li vuole, per poterli accettare, capire, e così liberarsi la coscienza. È insomma quella che Lukács, ripreso da Goldmann, chiama l'accettazione dell'«individuo problematico» ecc. ecc. Da Rimbaud in poi ogni poeta è uno scandalo più o meno accettato da questa *élite* colta. L'altra categoria è quella della borghesia *tout court* (formata dalle enormi masse dei piccolo-borghesi ecc.): tale borghesia si «scandalizza», è vero. Non ha mai voluto vaccinarsi contro lo scandalo: ha sempre preferito ignorare e non concepire le cose che danno scandalo ecc. Come si comporta una tale borghesia davanti al suo film scandaloso? Ignorandolo e disertando le sale: non volendolo concepire. E, lo scandalo che prova, la indurisce e la conferma nelle sue idee (come dicono quei miei versi citati). Non c'è borghese di questo tipo, che uscendo dalla sala dove ha visto *I pugni in tasca*, non si senta confermato, vividamente e luminosamente confermato, per ora e per sempre, nelle sue opinioni riguardo la famiglia, la patria, la madre ecc.

Quindi le chiedo: a che serve scandalizzare, se coloro che si scandalizzano, o sono vaccinati contro lo scandalo, o usano il loro sentimento di scandalo come verifica delle proprie incrollabili ragioni?

Lo scandalizzare non sarà un atto che un autore compie perché ricada su lui stesso? Un atto di sadomasochismo, diciamo, o di autolesionismo? Un atto espressivo in quanto pubblica punizione di se stesso? Cosicché lo scandalo non abbia valore per quello che esso è nelle forme o nei contenuti dell'opera, ma per quello che esso è ricadendo nella persona stessa dell'autore? Cioè nel ridivenire azione, pragma? Cosicché l'opera non sia stata che un episodio, con altri valori intrinseci, ma con que-

sta dichiarata strumentalità di essere veicolo di uno scandalo, che mette direttamente in rapporto l'autore con i destinatari?

Tutto questo discorso rientra in parte in un pericoloso discorso che io sto iniziando sul cinema come «lingua scritta dell'azione», il che implica una possibile semiologia del linguaggio dell'azione. E so benissimo che tipo di irrazionalismo trascini sempre con sé la parola azione, quando è immessa nelle diete filosofiche (una semiologia della realtà come azione rappresentatrice sarebbe, senza presentarsi come filosofia, la più reale ricerca filosofica dei nostri anni: in cui le tecniche audiovisive hanno rivelato, riproducendola, la presenza del linguaggio dell'azione ecc.).

D'altra parte queste domande gliele ho fatte in un altro senso generale (sebbene più ristretto di questo): e le ho fatte per avere una risposta su cui lavorare insieme, perché io stesso, su questo, non ho delle certezze e delle risposte esaustive da dare.

Il problema è dunque, a parte la totale riuscita del suo film: il «film d'ira» può essere un reale atto pubblico d'accusa, costruttivo ecc., rispondente cioè a quelle norme che, volendo o non volendo, un marxista ha nella testa?

Se sì, quanto gioca, in questo, il momento storico, che dà in pittura una «nuova figurazione», in poesia un nuovo espressionismo (con l'implicito superamento dell'episodio secondario delle avanguardie), in filosofia una violenta ondata di pragmatismo e di empirismo, nel costume la droga e la sfida (ivi compresa la non-violenza) scandalosa ecc. ecc.?

P.P. Pasolini

Caro Pasolini,

non credo all'efficacia dello scandalo, come non credo che «lo scandalo abbia valore per quello che esso è, ricadendo sulla persona stessa dell'autore...».

L'artista che dà scandalo è sempre più ritenuto, per dirla con Feiffer, il «sovversivo di corte»: «il lavoro dello scrittore satirico consiste nell'attaccare per liberare gli altri dalla loro urgenza di attaccare... il giullare di corte è stato sostituito dal sovversivo di corte e non c'è atteggiamento che chiunque possa assumere ovunque, il quale non finisca per agire, in ultima analisi, a favore del sistema. La satira non è più un commento al nostro modo di vivere: la satira è il nostro modo di vivere». Mi sembrano parole che si adattano abbastanza bene anche alla condizione dell'artista che si proponga di dare scandalo sia con le proprie opere che con la propria vita.

Non mi proponevo con *I pugni in tasca* di scandalizzare; come ho già detto nel mio primo intervento, non volevo fosse un film arrabbiato (la rabbia di solito si esprime in maniera «disarmonica» e incontrollata e facilmente provoca lo scandalo), furibondo, odioso, ma lucido soprattutto: l'analisi obiettiva, netta, di un comportamento adolescenziale e insieme di quanto una certa società riesca a determinarlo. I punti più superficiali del film credo siano proprio quelli dove la protesta, la bestemmia, l'atto blasfemo, scoppiano improvvisamente, arbitrariamente, scandalisticamente, senza trovare una giustificazione nel contesto.

Ma si potrebbe aggiungere che anche non volendo scandalizzare, non manchino mai gli scandalizzati, dai quali spesso l'autore si lascia intimidire o che, ancora peggio, cerca di prevenire, autocensurandosi. Che dire a questo proposito? Semplicemente che non dovremmo tener conto dello scandalo sia come arma di provocazione che come reazione dello spettatore, tutti compresi, esclusivamente, alla ricerca di una «obiettività» che soltanto lo stile è capace di dimostrare, di integrare nei fatti, di personalizzare nei personaggi, di sciacquare di tutte quelle scorie livide, sdegnate, scandalistiche, vane che accompagnano sempre le nostre intuizioni più recenti,

le sorprese e le meraviglie che la società ogni giorno ci procura.

M. Bellocchio

Caro Bellocchio,

ma un negro dà scandalo?

Immagino che lei mi risponda di sì: almeno al borghese razzista.

Ma il negro *vuole* dar scandalo?

Immagino che lei mi risponda di no.

Ecco, c'è dunque uno scandalo che si dà ma che non si vuole dare. C'è qualcuno che scandalizza per il fatto stesso che è come è. È la sua natura che scandalizza: perché, per una ragione o l'altra, è una natura «diversa».

Ora io le chiedo, come deve comportarsi colui che dà scandalo per la propria natura? Come deve comportarsi un negro con un borghese bianco razzista? O un ebreo con un industriale di Bonn? Le do dei casi semplici e estremi. Data la sua risposta precedente, e la sua citazione di Feiffer, dovrei concludere che lei pensa che il negro o l'ebreo dovrebbero vergognarsi di dare scandalo, perché lo scandalo ecc. ecc.: dovrebbero quindi fingere di non essere negri o ebrei. In lei, è la sua natura (almeno quale appare ne *I pugni in tasca*) che dà un *certo* scandalo: la sua natura di moralista radicale. Anche lei dunque è in parte nella condizione del negro o dell'ebreo. D'altra parte il suo moralismo le impedisce di apprezzare lo scandalo, perché ecc. ecc. Il suo moralismo «piacentino» (questa parola ha un senso per pochi addetti ai lavori: ma inauguriamola pure, allo stesso modo con cui si usa la parola «cinese» o «albanese») è dunque insieme la ragione per cui dà scandalo e la ragione per cui pone dei «veti» appunto moralistici al dare scandalo.

E un'altra cosa. Il nostro discorso (in cui molti sono i punti di accordo) prevede l'inutilità dello scandalo in una sola direzione: come se il mondo fosse fatto in mo-

do regolare. Il mondo, invece, (e il nostro moralismo lo sa benissimo), è fatto di particolarità e di casi. È vero, lo scandalo che un negro dà al Ku-Klux-Klan, è infine inutile perché non fa altro che confermare e irrigidire gli affiliati a quella bella setta, nelle loro convinzioni. Ma lo scandalo che il negro dà... a noi?

Voglio dire che se il «momento scandaloso» de *I pugni in tasca* è inutile e condannabile perché ecc. ecc., per quel che riguarda i destinatari piccolo-borghesi (con le loro madri e i loro Pro-famiglia ecc.), esso sarà altrettanto inutile e condannabile per quel che riguarda i suoi destinatari marxisti?

Voglio dire che nell'irregolarità del mondo, ci sono delle strutture di pensiero (secondo elencazioni o titolazioni care ai semiologi) che si trovano identiche in un borghese *tout court* e in un borghese marxista. Per es., in Italia, in Francia ecc. l'idea del comportamento è identica in un borghese *tout court* e in un borghese marxista: dal comportamento più intimo e privato (tutta l'enorme e negletta area della vita sessuale) al comportamento pubblico e sociale. Nella loro vita borghesi puri e borghesi marxisti si comportano allo stesso modo. Per esempio, il tipico moralismo (compreso quello piacentino) è una diretta eredità borghese nel marxismo anche più rigoroso e intelligente. Nel momento in cui io e lei poniamo dei veti, diciamo per esempio che lo scandalo non va bene perché ecc. ecc. – cioè poniamo dei limiti e delle norme al comportamento – siamo dei borghesi moralisti (ossia con padri ancora appartenenti a un mondo solo parzialmente industrializzato e in larghissima parte ancora pre-industriale e contadino: Piacenza, il Friuli, tutta l'Italia, tutta la Francia ecc. ecc.). Ho detto troppe cose in poche parole. Ma sono discorsi *inter pocula* che noi stiamo facendo. E spero che lei capirà. Bene: lo scandalo non potrebbe essere utile per porre il marxista borghese di fronte alle sopravvivenze del suo

moralismo borghese? Lei lo sa certamente che, di fronte al suo film, si sono scandalizzati ugualmente (per quelle strutture comuni di pensiero che dicevo) sia i borghesi *tout court*, che i borghesi marxisti. Ora, non potrebbe darsi che scandalizzare i primi sia stato inutile (come dicevamo) mentre sia stato in qualche modo utile scandalizzare i secondi?

P.P. Pasolini

Caro Pasolini,

nella sua ultima lei pone alcuni problemi interessanti, che meriterebbero di essere discussi in modo ben più ampio di quanto lo consenta il taglio necessariamente schematico di questo nostro scambio epistolare. Mi sembra comunque che lei esaspera, fino ad una certa deformazione, alcune asserzioni della mia precedente lettera. Io insistevo sull'equivoco implicito nel dare scandalo e affermavo che non bisogna «tener conto dello scandalo sia come arma di provocazione che come reazione dello spettatore». Quindi il negro e l'ebreo, per stare alle sue esemplificazioni, non è che «dovrebbero vergognarsi di dare scandalo... e dovrebbero quindi fingere di non essere negri o ebrei», semplicemente non dovrebbero dare importanza allo scandalo che essi sono per una parte della società; non dare importanza nel senso di non usare lo scandalo come, diciamo, strumento di lotta. In caso contrario ci si chiude nel contesto, che può essere solo riformistico psicologico, del rapporto bianco-negro, in cui il primo, oltre ad essere scandalizzato, è anche complessato dal secondo. Anche qui mi potrebbe soccorrere Feiffer quando fa così parlare un negro ubriaco ai suoi compagni bianchi: «Tutto quello che vi do è odio e tutto quello che mi restituite è comprensione. Pensate che sia quello che voglio? Io non voglio essere amato dalle mammolette come voi» continua, «so che voi siete il nemico. Non avete voluto odiarmi

per il mio colore, così sono diventato comunista. Convinti che ero divenuto comunista proprio per il mio amaro passato mi avete amato di più... Così sono diventato omosessuale! Certo che ero divenuto un invertito perché non potevo svolgere un compito normale nella società bianca, e voi mi avete amato di più. Così sono diventato oppiomane perché mi era stata negata ogni possibilità; e voi mi avete amato ancora di più. Quando mi lascerà il vostro amore bianco? Non vuole darmi la possibilità di diventare comunista, mi priva della libera scelta di essere un omosessuale e mi deruba della volontà di essere oppiomane. Fa tutto per me; non mi lascia nulla da fare».

Peraltro mi sembra che sia il caso di sottolineare che tra i borghesi marxisti non sono stati pochi quelli che hanno visto *I pugni in tasca* come un film «lirico», trovando immature e rozze le parti «scandalose» (e qui equivocando, dato che io per primo non prendevo sul serio i beffardi furori di Alessandro contro patria Dio e famiglia, ma li vedevo – l'ho ripetuto fino alla noia – come tipici dell'adolescenza).

Quanto poi al mio presunto porre veti al comportamento («lo scandalo non va bene, perché...»), il mio era un giudizio di valore: trovo che certi comportamenti scandalosi sono fondamentalmente innocui e tradiscono più che altro un'impotenza anche a livello della semplice provocazione. L'accusa di moralismo, indirizzatami al riguardo, mi sembra un po' generica.

Penso comunque che in non pochi punti lei abbia ragione. Da parte mia, preso come sono da un lavoro che spero sia altro da *I pugni in tasca*, ho la tendenza a sostenere caparbiamente i miei punti di vista, perché li ritengo basilari per il mio lavoro futuro.

Saluti affettuosi

M. Bellocchio

Caro Bellocchio,

nel nostro scambio epistolare io ero, per una volta, il provocatore, no? E allora non me ne voglia se sono stato un po' «giornalista». Per finire questo nostro dialogo di isolati le auguro, come devono suonare le conclusioni, di turbare sempre di più le coscienze dell'Esercito, della Magistratura, del Clero reazionario, e insomma della Piccola Borghesia italiana, a cui abbiamo il disonore di appartenere.

Saluti affettuosi dal suo

P.P. Pasolini

[I cinquant'anni della «Ronda»]

Credo che non ci sia niente in questo momento che mi interessi di meno della «Ronda». Saranno stati almeno sei o sette anni che non ci pensavo più e la prima volta, appena mi avete fatto questo nome, non capivo di che cosa si trattasse, credevo che si trattasse di una questione militare. Be' in due parole posso dirvi che non è stata una pura coincidenza cronologica che «La Ronda» sia coincisa più o meno con la presa del potere del fascismo. Cioè «La Ronda» è una rivista di restaurazione, e la restaurazione della «Ronda» è avvenuta attraverso il purismo linguistico e certe forme di classicismo come sempre. Ciò non toglie che «La Ronda» abbia prodotto dei buoni scrittori; vorrei citare soprattutto Cardarelli, che, benché un pochino falso, un po' di gesso, nel suo classicismo tuttavia ha dato delle pagine molto belle, soprattutto quelle in prosa. Ma anche scrittori come Cecchi, Baldini, sebbene siano poi finiti accademici fascisti, hanno dato delle buone pagine, che in questo momento devo dire non mi interessano. Le cose che ho dette io così crudelmente della «Ronda» adesso, probabilmente le dirà qualcuno fra venti anni di «Officina», perché credo che le riviste siano sì importanti, si può fare anche una storia della rivista e questa storia della rivista può anche essere una specie di paradigma di una storia letteraria, però non è che nessuna rappresenti veramente

«L'Approdo letterario», XV, n.s., n. 46, aprile-giugno 1969. Risposta a un'inchiesta promossa dalla rivista in occasione del cinquantenario della «Ronda».

uno scrittore, rappresenta un momento della sua attività. E anzi direi che in qualche modo lo deforma, cioè rappresenta quella parte dello scrittore che è più legata al suo tempo, e che è quindi più caduca. Ma io penso che «Officina» rappresenti soltanto in minima parte, per non parlare di me che non sarei oggettivo, mettiamo uno scrittore come Leonetti: non so, almeno tre quarti di Leonetti trasbordano fuori dai confini, ristrettissimi confini di «Officina»; e così anche gli scrittori della «Ronda» non sono rappresentati nell'età della «Ronda» se non per la minima parte legata al loro tempo, mettiamo alla restaurazione, alla presa del fascismo, eccetera. E certe loro pagine, quelle che ho chiamato belle così in modo generico, estetizzante, che cosa significa? Significa che sono pagine staccate da questa loro esperienza.

Il sentimento della storia

Caro Lizzani,

sono d'accordo con quello che dici; potrei anche risparmiarti questa risposta, in realtà. Se ti rispondo, lo faccio pretestualmente. Dunque: è vero. Per sua natura il cinema non può rappresentare il passato. Il cinema rappresenta la realtà attraverso la realtà: un uomo attraverso un uomo; un oggetto attraverso un oggetto. In un certo modo, inesatto, abitudinario, si può dunque dire che il cinema, come *langue*, è di per sé naturalistico (un «infinito piano sequenza», l'ho chiamato). Dunque, se in un film io voglio rappresentare te, Carlo Lizzani, io ti rappresento attraverso te stesso; se poi ti voglio rappresentare attraverso un attore «che ti interpreti», posso forse tradire te, ma non lo spirito dell'epoca che viviamo in comune io, tu, l'attore. La capacità trasfiguratrice dell'autore è un momento superiore; prima di tutto viene la possibilità oggettiva del cinema – in quanto *langue*, codice, sistemi di segni – di rappresentare un momento storico (l'attuale) attraverso cose, fatti, personaggi attuali.

Dunque io non avrei mai potuto rappresentare Medea: non solo, ma nemmeno attraverso nessun'altra donna del tempo di Medea, che l'interpretasse. Per rappresentare Medea ho preso la Callas: il che è un falso. Mai la Callas – come del resto in minor misura le pietre e il mare di un paesaggio odierno – avrebbe potuto regredi-

re nel tempo, «essere Medea», cioè la verità, l'autenticità. La macchina da presa (nei film di autore) «rigetta» i falsi; smaschera i trucchi; evidenzia ogni minimo errore; e quanto alla malafede, la fa pagare fino in fondo, senza un attimo di esitazione o di pietà. Questo lo so bene. Dunque nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non c'è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia: cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato.

Ci sono ancora dei luoghi del Terzo Mondo dove si fanno dei sacrifici umani: e ci sono ancora tragedie dell'inadattabilità di una persona del Terzo Mondo al mondo moderno: è questo persistere del passato nel presente che si può rappresentare oggettivamente. È vero dunque che il cinema (Barthes-Jakobson) è essenzialmente metonimico: ma nel caso di un film storico d'autore, esso è anche, e totalmente, metaforico. Infatti il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è l'integrazione figurale del passato. Come costruire questa metafora? Attraverso l'invenzione poetica e attraverso i riferimenti culturali: il limite basso di ogni film storico d'autore è il manierismo (vedi nel mio film la ricostruzione di un'opera di benessere metastorica, una Corinto alessandrina «pensata» sulla pittura manieristica del Cinquecento ecc.). L'invenzione poetica (suppongo) ha avuto una migliore riuscita nella prima parte del film, dove il sacrificio umano, oltre che essere una realtà ancora oggettiva, è un «luogo dello spirito» (lo spirito religioso, e la psiche, coi suoi sadomasochismi).

Dunque, caro Lizzani, cercare nel cinema la «rappresentazione del passato» è impresa ingiustificata: perché o tale rappresentazione è falsa e tutta truccata (film commerciali), oppure non pretende di essere reale (nei film di autore), ma, ripeto, semplicemente metaforica.

Poi, si sa, il «sentimento della storia» è una cosa molto poetica, e può essere suscitato dentro di noi, e commuoverci fino alle lacrime, da qualunque cosa: perché ciò che ci attrae a tornare indietro è altrettanto umano e necessario di ciò che ci spinge ad andare avanti.

[Contro Eisenstein]

Io sono probabilmente uno dei pochi intellettuali che non amano Eisenstein. So bene che egli ha un grande talento, e che la sua figura è forse, culturalmente, il vertice giganteggiante del Formalismo russo. Ma considero le sue opere tutte mancate, eccettuato *Lampi sul Messico* perché non è stato lui a montarlo (e chi l'ha montato l'ha fatto in modo sublimemente convenzionale). *La corazzata Potëmkin* è proprio un brutto film, dove il conformismo con cui sono visti i personaggi rivoluzionari è quello della più faziosa propaganda, ma senza il gusto formale dell'*affiche* (in questo, allora, era veramente grande Dziga Vertov). I marinai della Potëmkin sono persone senza anima, senza corpo, senza sesso, che si muovono come burattini «positivi». Non basta aver ragione ed essere eroi per essere vivi. Eisenstein si libera da questo suo servilismo propagandistico solo nella famosa «sequenza della scalinata»: lì esplode il suo formalismo (oltre che nel senso storico del termine, anche in quello usuale), e la sequenza è indubbiamente bellissima: ma è proprio essa che mette in luce tutta la piatta e ricattatoria insincerità del resto del film (come la stupenda sequenza dei Cavalieri Teutoni mette in luce la filodrammaticità ridicola di tutto il resto dell'*Aleksandr Nevskij*, ecc.).

«Paese Sera», 3 febbraio 1973; risposta a un'inchiesta del titolo «Potëmkin»? Così lo vedono Fellini, Rosi, Pasolini.

È scomparsa dalla mia vita

Io avevo sinceramente pensato che l'intervento mio fosse carismatico, cioè fosse una presenza, un'evocazione di fantasmi. Invece a quanto pare si richiede un intervento orale, a cui non sono preparato. Però devo ammettere che mentre voi parlavate alcune idee mi son venute e quindi, confusamente, in due parole vi dirò.

Quello che mi si è precisato con grande chiarezza in questo quarto d'ora, venti minuti, è che «Officina» è scomparsa dalla mia vita. Non soltanto non me la ricordo più, ma si può dire che non ha la minima importanza per me. Mi è stata portata via dal passare della storia. E mi stavo chiedendo quale era la ragione di tutto questo. Sì, se voi mi costringete a pensarci, in un senso profondo posso trovare anche una continuità; per esempio nell'ingenuità di «Officina» riconosco ancora certa mia ingenuità, direi quasi psicosomatica, di ora.

Però, mi chiedevo come mai questa perdita di «Officina». In poche parole, secondo me, dipende da questo: noi di «Officina» non avevamo previsto, con la stessa chiarezza, direi quasi esistenziale con cui l'hanno prevista, credo, alcuni sedicenti giovanotti della neoavanguardia, l'avvento del neocapitalismo; l'avvento, poi, del neofascismo, nessuno si era sognato di prevederlo.

Non l'avevamo previsto con questa chiarezza esistenziale; però, tutto sommato, quello che avevano previsto

«Il Ponte», 11-12, novembre-dicembre 1975. Intervento nel dibattito su «Officina» tenutosi alla Libreria Croce di Roma il 23 maggio 1975.

loro, l'avevamo previsto anche noi. Non è che noi, nel momento in cui la neoavanguardia prevedeva l'avvento di un nuovo tipo di economia, l'avvento del benessere, noi non le sapessimo queste cose. E d'altra parte, come ha rilevato Golino, non è che nel momento in cui la neoavanguardia cominciava a parlare di strutturalismo, per esempio, noi questo non lo sapessimo: lo avevamo previsto allo stesso modo di loro. È stato un fatto puramente pratico, direi. Ma, soltanto, sia loro che noi abbiamo previsto tutto questo in senso puramente «nominale»: l'interesse, come diceva Golino, cioè una certa prefigurazione in «Officina» di un certo metodo critico che si sarebbe affermato in seguito, e che sarebbe stato mutuato in Italia naturalmente dalla Francia, come sempre succede, o dall'Inghilterra. Però questa prefigurazione, ripeto, era puramente «nominale», perché adesso mi accorgo, osservando bene, che questi metodi, questo nuovo modo di leggere i libri, e quindi di interpretare la realtà, si applica a una realtà che è, essa stessa, completamente cambiata.

Non è questione di aver previsto un metodo o un altro metodo, non è questione di aver previsto un tipo di civiltà, un tipo di economia o un altro tipo di economia; è questione di non aver previsto ciò che era imprevedibile. E che nessuno ha previsto, perché io vi sfido a dirmi chi l'ha previsto il cambiamento radicale e totale della realtà, quella sociale e politica, morale e religiosa, culturale, in cui noi parliamo.

Ammiro molto la vostra indifferenza, il vostro distacco dalle cose. Parlate di polemica col neorealismo, di polemica con l'ermetismo, parlate di un certo atteggiamento socio-culturale della neoavanguardia, parlate del fallimento di «Officina», parlate di certi limiti che poi sono stati superati da conoscenze ecc., con molta calma, con molta pacatezza... Beati voi, vi invidio. Perché mi

sembra che sia il caso di soffrire, di soffrirne, di indignarsi, di allarmarsi, di drammatizzare, insomma.

Perché non sono questi dettagli che ho nominato così confusamente, con un linguaggio da professore universitario maldestro, ma è proprio il più radicale e il più profondo che è cambiato. E che ha trascinato con sé alle nostre spalle, sia «Officina», sia quello che è venuto immediatamente dopo «Officina», e che ha trascinato alle nostre spalle tutto un mondo in cui siamo cresciuti, in cui ci siamo formati.

D'altra parte, perché non abbiamo preveduto questo mondo? Prima di tutto a causa di una certa «precocità» di «Officina»; perché vi inviterei a ricordare che la causa, esterna sì, ma in fondo poi fattuale, per cui «Officina» ha cessato le pubblicazioni, è stato un epigramma contro il papa. Allora il papa aveva il potere di far chiudere una rivista letteraria, ecco.

E nel '63, ancora, cioè quattro o cinque anni dopo la chiusura di «Officina», il giudice Di Gennaro, quello che è stato rapito adesso, ha fatto un discorso contro *La ricotta*, accusata di vilipendio alla religione, che è stato il capolavoro orale del clerico-fascismo di tutti i tempi, almeno di quei tempi che sono sotto il dominio del nostro ricordo. Quindi, volevo dire che è inutile star lì a sottolizzare su certe cose che non potevamo capire, che eravamo limitati a capire, che poi qualcuno ha capito un pochino meglio ecc. ecc.; vivevamo in un altro mondo, questa è la realtà.

E allora, siccome il problema principe per me, quello che mi ossessiona, che mi incuriosisce, che mi rende la vita drammatica ecc. ecc., è proprio questo cambiamento radicale e totale del mondo, dovuto a qualcosa che noi avevamo previsto soltanto «nominalmente», ma che in realtà era immensamente più profondo di quanto noi immaginassimo, ecco, è questo che mi rimpicciolisce e mi trascina alle spalle «Officina».

Volgar'eloquio

Devo dirvi che io non so parlare, non saprei mai fare una conferenza o una lezione, e quindi direi di passare quasi immediatamente al dibattito. Forse come spunto, come indirizzo a questo dibattito, invece che improvvisare un cappello, che non saprei fare bene, fra l'altro, vi leggerò un pezzettino di una mia poesia, che è il monologo finale di un dramma che si chiama *Bestia da stile*, e da cui mi è venuta l'idea di intitolare questo nostro incontro *Volgar'eloquio*. Prima vi leggo l'ultima strofa di questa poesia e poi vi informo di che cosa si tratta. È una poesia che cita e, in un certo senso, rifà e mima i *Cantos* di Pound; quindi ci sono anche citazioni di Pound dentro e altre citazioni, su cui magari dopo faremo una breve nota.

Il volgar'eloquio: amalo.
Porgi orecchio, benevolo e fonologico,
alla lalia («Che ur a in!»)
che sorge dal profondo dei meriggi,
tra siepi asciutte,
nei Mercati – nei Fori Boari –
nelle Stazioni – tra Fienili e Chiese –
Poi si spegne – e col sospiro
d'un universo erboso – si riaccenderà
verso la fine dei crepuscoli.
Su tal lalia chìnati come sacerdote su la Castalia
tra le api che si abbeverano, laboriose.

Postumo, 1975 (Editori Riuniti, Roma 1987). Dibattito con alcuni studenti e docenti a Lecce il 21 ottobre 1975.

E:

- I Non nominare il nome di Dio invano (ma comunque spesso).
- II Dieci millenni ci dicono: gli uomini hanno gens e rampolli. (Niente pillola.)
- III Ci sono distretti. Evita litigi. (Gira armato.)
- IV Senza grano non mangerai, né allevrai bachi, esempio dell'Imperatore fu l'arare. (Tu fotografa.)
- V E poi non sprecare. (Investi.)
- VI Dieci millenni dicono: addestrate gli studiosi
... bovem epiphyatum
balteatum... ornatum. (Cornutum.)
- VII Non occorrono aggeggi (onora gli artigiani). (Una idea per i sindacati.)
- VIII Difendi il Codice vigente – senza emendarlo, mi
[raccomando, dai residui di quello napoleonico.
- IX Lega e nutri la vacca smarrita (purché sia una vacca).
- X La parola paterna è compassione;
filiale, devozione;
la fraterna, mutualità;
Del tosatel la parola è rispetto.
- Nel tuo fascismo privo di violenza, di ignoranza,
di volgarità, di bigotteria,
Destra sublime,
che è in tutti noi,
«rapporto di intimità col Potere»

Hic

desinit cantus

Prenditi tu sulle spalle tutto questo.
Sulle mie è indegno, nessuno ne
capirebbe la purezza, e un anziano è
sensibile ai giudizi sociali, tanto più
quanto meno gliene importa («Sono
Dei per gaiezza»). Deve aver rispetto come un tosatel
della
propria
figura
pubblica: deve
proteggere i propri nervi, indeboliti,

e cercar protezione, accettare il gioco che mai
ha accettato. Prendi questo fardello,
ragazzo che mi odii
e portalo tu. È meraviglioso.
Io potrò così andare avanti, alleggerito,
scegliendo definitivamente
la vita, la gioventù.

Come vedete, in questo monologo il protagonista del dramma, che si chiama *Bestia da stile*, si rivolge a un giovane, a un giovane fascista, suggerendo a lui quale dovrebbe essere una vera destra; la chiama «destra sublime», una destra che coinvolga, inglobi una serie di problemi, che è assurdo che diventino appannaggio dei fascisti; sono valori, temi, problemi, amori, rimpianti, che in fondo valgono per tutti; se ne sono appropriati i fascisti per ragioni retoriche, per sfruttarne il senso. In realtà sono temi di tutti, però in tutti noi, in chi è progressista e democratico e vuole andare avanti, questi temi sono una specie di palla al piede, di «pesante fardello», come dice il protagonista, che quindi in un certo senso lo scarica sulle spalle di un giovane dicendo: cambia il tuo modo di essere fascista; avanti, dice, certo non con camicia nera, né camicia bruna, semmai camicia grigia. Suggestisce la possibilità di una destra, in cui inglobare un'infinità di temi che sono in realtà di tutti quanti.

Come avrete notato, le citazioni poundiane sono soprattutto ammassate nell'elenco di quella specie di dieci comandamenti. Quelle proprio sono citazioni di Pound, quasi prese alla lettera, a cui io ho aggiunto delle spiritosaggini, così, tanto per portare l'argomento ad una maggiore attualità.

Questo frammento comincia appunto con l'incitazione a questo giovane di destra, di questa destra che però non esiste, di questa destra utopistica, completamente idealizzata, ad amare il volgar'eloquio, a stare ad ascoltarlo con orecchio anche fonologico, e la citazione che

c'è in mezzo, «che ur a in», «la lalia», cioè le voci, la chiacchiera della gente, del popolo, degli umili che parlano durante la loro quotidianità, è presa da una poesia di Orelli, il quale non è un poeta dialettale, però, ha messo questo «che ur a in» dentro un suo testo.

Dette queste cose, così, tanto per dare un cappello alla nostra conversazione, adesso direi di passare addirittura al dibattito. Mi fate delle domande o su questi temi qui, oppure su altri temi, cercando di non farvi sviare troppo da quell'articolo che mi pare è stato letto qui, prima, sul «Corriere della Sera»; su quello magari possiamo dare due spiegazioni, cercando di restare sul tema del dialetto, del volgar'eloquio, s'intende, nel modo più largo, libero e aperto possibile. Qualsiasi interesse iniziale, qualsiasi dubbio ci sia su tante cose che ho scritto o detto, possiamo chiarirlo immediatamente, anche se non deve strettamente riguardare il dialetto.

BURATTI (prof.) – *Nella scuola, al di là di certi tentativi quasi eroici fatti da qualche maestro, che ha pagato sulla propria pelle il tentativo di ascoltare il volgar'eloquio e di introdurlo nell'insegnamento, c'è sempre stata una discriminazione quasi feroce nei confronti della cultura e della parlata popolare. La scuola ha finora completamente trascurato questo tipo di cultura e non si è degnata di ascoltare la lingua che questa cultura esprimeva. Ritengo che questo fatto sia pour cause, essendo la scuola stata fino ad oggi uno strumento di una particolare società che tendeva a riprodurre se stessa e portare avanti certi modelli. Il modello della cultura popolare non interessava alla scuola o interessava per essere combattuto. Sarebbe interessante sentire da Pasolini quelle che potrebbero essere le proposte da portare avanti, al di là di quelle dell'abolire la scuola, che già potrebbero essere interessanti. Al di là di questa soluzione radicale, cosa dovrebbe fare una scuola diversa? Nel discorso di una riforma della scuola penso che questo tema non pos-*

sa essere sconosciuto; penso che nella scuola si compia una falcidia nei confronti di chi trova difficoltà nell'imparare e nell'usare l'italiano; l'italiano è la materia più selettiva e discriminatoria. Cosa dobbiamo fare? Come inserire questo discorso in una scuola nuova?

Mi è stata rivolta una domanda un po' come si fa una domanda ad una guida, a uno che sappia, e invece no, non so rispondere a questa domanda. Non saprei da che parte cominciare a prendere provvedimenti o come realizzarli. E invece risponderò a questa domanda ponendo un problema: un problema che sarà delusorio, molto delusorio, sia per Buratti, penso, che per la maggioranza di voi. Quello che ha detto Buratti adesso era estremamente valido e preciso, se detto dieci anni fa; oggi, secondo me, non lo è più, o lo è in un altro modo, come vedremo magari alla fine di questa mia risposta, in un modo completamente nuovo. E perché?

Vi faccio un esempio un po' paradossale, in modo che la cosa si chiarisca subito. C'è stata una riunione a Mestre, fra l'altro, anche con dei risvolti pedagogici, sull'introduzione dell'insegnamento della vita sessuale nelle scuole: anche questo era un discorso che valeva dieci anni fa e non adesso. Insegnare nelle scuole materie sessuali ha una colorazione, un senso, una finalità, una funzione che erano completamente veri, reali, giusti nel periodo in cui continuava ancora una forma di clerico-fascismo, in cui il paese era un paese repressivo, poliziesco, che impediva di dire certe cose. Ma in questi dieci anni (è inutile che ripeta il discorso, poi magari lo rifaremo, ma spero che più o meno sarete tutti d'accordo) la situazione antropologica e culturale italiana, o meglio, la cultura antropologica italiana, si è completamente ribaltata. I giovani hanno esperienze sessuali e una coscienza del sesso che è incommensurabile con quella di soltanto dieci anni fa. Quindi questa programmazione di insegnamento del sesso nelle scuole deve avere tutta un'altra

tonalità, deve tener presente, per esempio, che la tolleranza di oggi è una falsa tolleranza, perché è una tolleranza concessa dall'alto e non conquistata dal basso; deve tener conto di un'infinità di cose di cui dieci anni fa non avevamo nemmeno il sospetto. La stessa cosa è per i dialetti, perché fino a dieci anni fa tutto quello che ha detto Buratti era perfettamente giusto, perché l'Italia aveva una cultura pluralistica, che in realtà non esisteva in quanto cultura italiana, [la quale] era una vera e propria astrazione, era una cultura imposta dall'alto, dai piemontesi con l'unità, e poi attraverso una specie di mozione (che non si sa chi l'abbia fatta) che ha imposto all'italiano il fiorentino, semplicemente perché il fiorentino aveva una tradizione letteraria scritta, la quale tradizione letteraria scritta non ha niente a che fare con la lingua parlata; c'è un salto di qualità tra lo scritto e il parlato. In quell'Italia, la cui cultura era effettivamente una cultura pluralistica, in cui ciò che valeva era la cultura romana, la cultura napoletana o la cultura siciliana o quella piemontese o quella friulana, erano queste le culture reali, nel cui ambito vivere la cultura. In realtà, adesso questo non c'è più, o per lo meno c'è ancora. Delle volte io parlo per paradosso e un po' estremisticamente, ma voi cercate di comprendermi con moderazione: quando io dico «non c'è più», dico «non c'è più sostanzialmente», cioè «è destinato a non esserci più»; c'è ancora, sopravvive, è una sopravvivenza, però una sopravvivenza significa quasi inesistenza. Il vero problema di oggi non è tanto il fatto che ci sia un pluralismo linguistico e culturale; il vero problema di oggi è che questo pluralismo linguistico e culturale tende ad essere distrutto e omologato attraverso quel genocidio di cui parla Marx, e che viene compiuto dalla civiltà consumistica, che ha un grande strumento di diffusione che è la Tv e anche la scuola negli ultimi tempi: perché insegnanti che abbiano la coscienza che avete voi sono una

piccola *élite*; nella maggioranza questi problemi non se li pongono nemmeno. Il grande corpo degli insegnanti è affiancato alla Tv per imporre quel famoso italiano, che tra l'altro non è nemmeno più quel bel fiorentino letterario che poteva essere un ideale in qualche modo; è l'italiano orrendo della televisione. Quindi i segni rossi, i voti bassi in italiano, i quattro in italiano, in realtà, nelle scuole, non dico elementari, ma nelle scuole superiori, non si devono dare più perché i temi sono infarciti di dialettismi – che sarebbe ingiusto, perché bisognerebbe anzi dare un nove a un tema in cui ci sia una *contaminatio* tra italiano e dialetto, – bisogna dare tre a chi parla come Mike Bongiorno. Questa è la realtà. Voglio dire che la situazione è completamente rovesciata. Forse per quel che riguarda la scuola elementare, o quella tremenda scuola d'obbligo, in qualche località italiana rimasta abbastanza intatta, il discorso di Buratti vale ancora, ma per quel che riguarda la scuola in generale, temo che questo discorso purtroppo debba essere rovesciato. L'insegnamento o la protezione del dialetto o è diventato un fatto di tradizionalismo, di conservatorismo (che considero perfettamente sano, per le ragioni che esiste una «destra sublime»), oppure dovrebbe diventare profondamente rivoluzionario (qualcosa come è la difesa della propria lingua per i Paesi baschi, oppure per gli irlandesi), deve arrivare al limite del separatismo, che sarebbe una lotta estremamente sana, perché questa lotta per il separatismo non è altro che la difesa di quel pluralismo culturale, che è la realtà di una cultura. Quindi: o essere conservatori, ma illuminati, in modo assolutamente nuovo, che non ha niente a che fare con la conservazione della destra classica, o essere addirittura rivoluzionari. La cosa che fino a dieci anni fa era una cosa ragionevole, giusta: gli italiani parlano siciliano o romano o friulano, quindi difendiamo, abituiamoli a parlare un italiano dialettizzato, a amare il loro dialetto, a rifor-

nire il loro italiano con l'estrema abbondanza lessicale [dei dialetti]: questo era tutto ragionevole, giusto, come l'insegnamento sessuale nelle scuole, quando i ragazzini non sapevano niente, erano repressi e digiuni di tutto; era giusto allora. Oggi, questo insieme, che ho detto, deve avere connotazioni estremamente nuove; bisogna trovare un nuovo modo di essere, come dicevo in quell'articolo, un nuovo modo di essere tolleranti, un nuovo modo di essere illuministi, un nuovo modo di essere progressisti, un nuovo modo di essere liberi. È un problema centrale della nostra vita.

FARACO (prof.) – *Sono albanese di San Demetrio Corone. C'è una tutela per la nostra lingua, ma soltanto teorica, nell'articolo 56r, della Regione Calabria. Recentemente si è fatto il tentativo di proporre una nuova legge per la introduzione dell'insegnamento della lingua albanese nelle scuole, ma, secondo me, l'introduzione della lingua albanese sic et simpliciter non risolverà il nostro problema. Come ho scritto in un articolo, che mi permetto di leggere in parte, di fronte alla ricchezza della parola troviamo la povertà della scuola; una povertà di contenuti, ma soprattutto una povertà di forme comunicative. Nella scuola italiana l'insegnamento della lingua è talmente povero da aver suggerito l'espressione «la scuola del silenzio». Che dire allora di un sistema di insegnamento della lingua, già inefficiente presso coloro che questa lingua parlano, quando si trova ad operare tra bambini di un altro gruppo linguistico, come il nostro? Difatti, i bambini italo-albanesi, che nella maggioranza dei casi parlano con i genitori e gli amici di gioco in lingua albanese, giungono nella scuola d'obbligo con una scarsa conoscenza della lingua italiana. Si arriva al paradosso che nella scuola, che dovrebbe educare essenzialmente alla comunicazione, non esiste comunicazione; la scuola è il silenzio, la non parola. Ma allora o si abbandona la scuola del silenzio, usando l'evasione scolastica, o si distrugge la scuola del silenzio e si costruisce la*

scuola della parola, usando questa volta un'acqua rigeneratrice che è l'azione politica. L'istituzione di un distretto scolastico italo-albanese era quanto di più elementare la Regione Calabria potesse fare. La scuola è il più sottile e raffinato mezzo che la cultura dominante italoфона e ufficiale sta adottando per allargare i propri confini. A scuola si va come ad una macchina da guerra; ogni lettera dell'alfabeto è un piccolo soldatino greco che nottetempo brucerà tutto un mondo culturale, proprio come nella città del lungo assedio.

Ho capito benissimo che l'articolo, che abbiamo letto insieme, era volutamente provocatorio e che va preso in considerazione nella parte giusta, indipendentemente dall'esagerazione.

L'esagerazione era swiftiana: erano due modeste proposte umoristiche.

Il suo intervento mi trova pienamente d'accordo, c'è da sottolineare tutto, è tutto giusto; soltanto che devo ripetere un pochino a lei quello che ho detto a Buratti prima. Era giusto e continua ad essere giusto, perché non è che ci sia soluzione di continuità, c'è una certa continuità tra dieci anni, quindici anni fa. Adesso, però, secondo me, questo discorso giusto manca di uno scatto drammatico, come dire, di quello che in cinematografia si chiama «di risvolto». Questi famosi soldatini greci, rappresentati dalle parole italiane che entrano nel cuore di un ragazzo distruggendo la sua cultura, sono diventati un problema attuale solo oggi, solo in questi anni qui, perché fino a dieci anni fa questo non si poteva dire. Forse lei è troppo giovane, dieci anni fa era forse un ragazzo, per cui, dico, ancora non si rendeva ben conto di questi problemi, ma per me questa è una verità lapalissiana. Dieci anni fa il fiorentino, eletto come lingua, diciamo così, totalitaria e totalizzante d'Italia per meriti letterari, non ha scalfito minimamente i cuori entro cui entrava; perché gli albanesi parlavano tranquillamente il

loro albanese senza porsi il problema, perché i romani parlavano il loro dialetto romano, perché i siciliani parlavano il loro siciliano. Oggi no. Oggi questi famosi soldatini, che lei ci ha rappresentati, delle parole italiane distruggono veramente le culture particolari. Ma è un problema che è nato proprio oggi, e quindi questa sua pagina va aggiornata con la coscienza di questo. Tutto ciò che ha fatto il capitalismo fino a dieci anni fa, cioè l'accentrazione clerico-fascista, l'ho ripetuto mille volte, non ha scalfito il particolarismo culturale degli italiani. Antropologicamente un siciliano era un siciliano, un albanese era un albanese, un friulano era un friulano. Niente li aveva trasformati. L'intervento della cultura di massa, dei *mass media*, della Tv, del nuovo tipo di scuola, del nuovo tipo di informazione e soprattutto delle nuove infrastrutture, cioè il consumismo, ha compiuto un'acculturazione, una centralizzazione in cui nessun governo, che si dichiarava centralistico, era mai riuscito. Il consumismo, che si dichiara tollerante, aperto alle possibilità di decentramento, invece è spaventosamente centralistico. È riuscito a compiere quei genocidi che il capitalismo ha compiuto forse in Francia o in Inghilterra al tempo di Marx, che Marx aveva testimoniato. A questo punto, voglio far notare che lei parla sempre di bambini. In realtà, i dialetti sono diventati le lingue dei bambini e dei vecchi, probabilmente perché i giovani sono emigrati; fra l'altro, forse, non sono nemmeno emigrati in Italia, ma in Germania; quindi non si pone più un problema di rapporto drammatico tra italiano, fiorentino e albanese, ma addirittura tra tedesco e albanese. Questi ultimi dieci anni sono stati rivoluzionari per quel che riguarda il modo di vivere una cultura, e ora quello che lei ha detto lo trovo tutto giusto; soltanto, va drammaticamente aggiornato...

FARACO – *Insomma la prospettiva...*

... e la prospettiva sul piano scolastico non c'è. Se vie-

ne introdotta con tutti i crismi ufficiali, mettiamo [dal]la Regione Calabria, l'istituzione, come diceva lei, di un distretto scolastico italo-albanese, questo diventa un fatto di conservazione, di pura conservazione, una specie di museo che, insieme alle altre cose, conserva, per un certo periodo di tempo, non si sa quanto, il dialetto albanese. Benissimo, meglio così, che non farlo. Ma non è che questa sia la soluzione, secondo me. E allora, l'altra soluzione sarebbe quella estremistica; cioè che voi albanesi chiedeste l'indipendenza, addirittura di carattere separatistico, come fanno i baschi, gli irlandesi, o come hanno cominciato a fare i corsi. Questo è un altro paradosso, come quello della scuola. Questo lo dico per far vedere che in realtà c'è poco da fare.

DE GIORGI (prof.) – *Vorrei chiedere a Pasolini, sfruttando il metodo delle sue precedenti risposte, come può conciliare questa impossibilità di riproporre, dopo dieci anni, una cultura sessuale o una cultura dialettale nelle scuole, con la sua affermazione dell'articolo del «Corriere della Sera»: releghiamo di nuovo il proletariato, il sottoproletariato nelle loro isole culturali, ai giochi, alle notti delle borgate, a questa felice vita, così come poteva apparire dieci anni fa. Vorrei chiedere a Pasolini se è veramente convinto che anche dieci anni fa questa condizione del proletariato, del sottoproletariato nelle borgate era una condizione veramente di soddisfazione, di autosufficienza, di felicità, e se è possibile ora, dopo questo adeguamento forzoso al modello piccolo-borghese attraverso i mass media, attraverso l'istruzione massificata, riproporre, se non passando da reazionario, addirittura da antistorico, da antipolitico, la relegazione in ghetti, che io sospetto non fossero felici dieci anni fa e che lo sarebbero meno ancora oggi. Vorrei chiedere precisamente un chiarimento: se Pasolini è convinto che dieci anni fa questa cultura di borgata, questa cultura popolare (vorrei che mi spiegasse anche in che consisteva questa cultura popolare) desse soddi-*

sfazione e felicità a questi ceti che magari si trovavano in sano antagonismo con il ceto egemone, con la classe borghese; o se invece non apparissero anche in quella cultura, dieci anni fa, delle rivalità, delle invidie, delle volontà di adeguamento.

Ho capito. Sulla felicità posso dare una risposta su cui non ho il minimo dubbio. Benché sia sempre divorato dai dubbi, su questo non ne ho. Nelle borgate romane, che sono il mondo che io conosco e che ho espresso nei miei romanzi dieci anni fa, i giovani e la gente in genere era molto più felice di adesso. Non so cosa sia la felicità; ma se felicità è sorridere e cantare e inventare linguisticamente tutti i giorni una battuta, una spiritosaggine, una storia, se la felicità è questa, allora erano molto più felici di oggi. Ma io sono abituato fin dalla mia più lontana infanzia a distinguere la felicità dal sorriso, dagli occhi, da come uno sorride, da come uno guarda. Allora, nelle borgate romane – anche questo l’ho scritto, ma lo ripeto –, andando in giro per Roma, tutti i fattorini dei negozi, quelli dei macellai, dei fornai, in bicicletta, con le toppe nel sedere, andavano in giro per la città e cantavano. Non c’era nessuno che non cantasse, non c’era nessuno che, guardato, non ricambiasse lo sguardo con un sorriso. Questa è una forma di felicità. Ormai invece li si vede pallidi, nevrotici, seri, introvertiti. Sono più seri, può darsi che si pongano dei problemi; io non lo credo, perché poi, approfondendo un po’, parlando con loro, vedo che non si pongono dei problemi; vivono una forma di infelicità, una forma di impotenza, perché ancora le loro condizioni economiche, appunto, non permettono loro di realizzare quel modello piccolo-borghese che viene loro offerto in cambio del modello sottoproletario distrutto. Non ho paura affatto, come ho dimostrato in questa poesia che vi ho letto, di rischiare di essere chiamato conservatore e reazionario, perché questa è una cosa che poteva terrorizzare una persona dieci anni fa, ma oggi le cose sono tal-

mente cambiate, che non c'è da aver paura; la verità va detta a qualunque costo, a qualunque costo io dico che il sorriso di un giovane di dieci anni fa era un riso di felicità, mentre oggi è un infelice nevrotico. Lo dico, poi ognuno mi può fare le accuse che vuole, però io lo dico. D'altra parte, tanto per fare un esempio, uno solo fra i mille, il padre della pedagogia americana, della permissività totale, assoluta, Benjamin Spock, quello sulle cui teorie si è fondata tutta la pedagogia di questi ultimi anni, ha fatto marcia indietro; anche lui non ha paura di essere chiamato reazionario, dicendo che in realtà bisogna reintrodurre una forma di repressività in qualche modo. Quanto poi al ghetto di cui lei parla, io non intendevo affatto considerare il Quarticciolo un ghetto; lo è stato allora, ma era un ghetto (perché la storia è sempre ambigua, ogni situazione storica è ambivalente, è complessa, non è mai semplice, non è mai schematica), era sì un ghetto, se visto dal punto di vista di un borghese. Ma non esiste il punto di vista di un borghese; perché deve esistere il punto di vista nostro? Guardi il punto di vista loro: dal punto di vista loro il Quarticciolo non era un ghetto, era un mondo, era un universo nel quale loro si realizzavano, la cui cultura essi vivevano, nei cui valori essi credevano, anche inconsapevolmente, e i cui modelli essi realizzavano; e questo dava loro un equilibrio completo e totale. Che importa la miseria! Abbiamo capito che la miseria è orrenda, la povertà abbiamo capito che non è il male peggiore, abbiamo capito chiaramente: il male peggiore è la miseria del finto benessere; sono molto più poveri adesso che dieci anni fa, in proporzione...

(Voce dal pubblico) – *Sta proponendo l'Arcadia del proletariato...*

Ma se voi volete fare queste illazioni, fatele pure. Io non faccio un'Arcadia del sottoproletariato, dico quella che è la realtà. Se poi volete fare delle illazioni, non so, fatele pure, non le temo.

(Voce dal pubblico) – *Ma, insomma, secondo lei, la cultura popolare...*

Vorrei finire di rispondere. Quando io adesso parlo del Quarticciolo, non ne parlo come di un luogo culturale, decentrato. Si parla sempre di decentramento, ma se ne parla sempre retoricamente. Si parla di decentramento a vanvera; anche il decentramento, l'autogestione, l'autogoverno sono quelle cose bellissime di dieci anni fa, che sono state vanificate dal divenire della storia. Altro che Arcadia! Io vedo come sono andate veramente le cose. L'Arcadia è chi riposa sulle idee progressiste di dieci anni fa, che gratificavano le proprie coscienze di una grande pienezza democratica, di grande tolleranza, e invece adesso si sono rivelate vuote, svuotate. Vanno riverginate, vanno rivitalizzate, queste vecchie idee progressiste. Allora io, parlando del Quarticciolo come luogo culturale, intendo parlare di un decentramento reale e non di un decentramento concepito secondo una retorica progressista.

COLUCCIO (studente) – *Sono abbastanza d'accordo sul problema del genocidio, anche se va sottolineato che il genocidio culturale di cui lei parla può aver significato maggiore insalata e maggiore bistecca a tante popolazioni che per tanto tempo ne erano state escluse. Questo per me non è un fatto irrilevante, anche se non approvo il tipo di assetto sociale che lo ha permesso; se il prezzo da pagare per un po' più di bistecca e un po' più di insalata fosse il totale appiattimento, la totale disumanizzazione di tutti noi, bene, questo è un prezzo che mi sentirei di rifiutare. Il punto è di ribaltare l'attuale assetto sociale che vuole certi ceti portatori di certe culture ai margini della società e concorrere tutti insieme a realizzare un assetto sociale che porti questi ceti tradizionalmente esclusi ad emergere a livello dirigenziale. Lei dice: il sottoproletariato romano non viveva in un ghetto, non si sentiva in un ghetto; posso in una certa misura condividere, ma sta di fatto che il sot-*

toproletariato romano, volente o nolente, era escluso da un ruolo egemone in questa società. Bisognerà, allora, concorrere tutti insieme a realizzare un assetto sociale per far sì che questa gente, questi ceti, questi valori culturali e i loro idiomi emergano, assumano un ruolo dirigenziale. Quanto poi all'assetto della società che verrà, questo dipenderà dalla forza che ognuno riuscirà ad esprimere.

Tu hai detto – ti do del tu, sei così giovane – hai detto una cosa su cui sono perfettamente d'accordo, perché tu mi hai parlato della rivoluzione oppure di un riformismo estremo marxista. Allora io, essendo marxista da trent'anni, non posso che essere d'accordo con te. Allora qui dovremmo parlare di qual è il comportamento del Partito comunista oggi, rispetto a tutti questi problemi, delle possibilità di fare una rivoluzione o meno; allora, il discorso diverrebbe decisamente politico, direi quasi partitico e mi sembra che ci ingolferemmo in un punto, non so... Però volevo dirti questo: che sarebbe già tardi secondo me, anche per un'eventuale rivoluzione marxista, del tipo che dici tu. Perché, per esempio, i sottoproletari romani, gran parte dei proletari del Nord, enormi strati della popolazione del Sud, già hanno subito il genocidio; già sono dei cadaveri, rispetto a ciò che erano. Mi sembra che il destino loro storico sia di vivere questo stato di morte e di risorgere allo stato come te, io non so quando, perché non sono profeta né voglio esserlo. Una rivoluzione marxista, a questo punto, quando il genocidio è già stato compiuto, mi sembra abbastanza utopistica, più utopistica ancora dei miei discorsi sulla scuola; perché, in conclusione, a emarginare strati della popolazione che parlano dialetto, cioè i poveri, è un assetto sociale e questo assetto sociale è stato per molto tempo il clerico-fascismo, il potere repressivo e poliziesco, il vecchio capitalismo prepotente e imperialistico; oggi l'assetto sociale è, secondo me, rivoluzionariamente cambiato all'interno stesso del capitalismo. Il consumismo è

una forma assolutamente nuova, rivoluzionaria del capitalismo, perché ha degli elementi nuovi dentro di sé, che lo rivoluzionano: la produzione di beni superflui in scala enorme e quindi la scoperta della funzione edonistica. La scoperta della funzione edonistica fa sì che questo capitalismo nuovo, questo nuovo assetto sociale, come dici tu, non voglia più avere dei poveri, ma voglia avere dei benestanti che possano consumare, vuole avere dei bravi consumatori, non dei bravi cittadini. Questo ha trasformato antropologicamente gli italiani. Perché gli italiani più degli altri? Perché è la prima, vera unificazione che l'Italia abbia avuto nella sua storia; la prima, perché l'Italia non ha avuto né un'unificazione monarchica, né un'unificazione luterana riformistica, che è quella che ha preparato la civiltà industriale, né la rivoluzione borghese, che ha unificato, né la prima rivoluzione industriale; non ha avuto nessuna di queste rivoluzioni unificatrici, omologatrici; quindi per la prima volta l'Italia è unificata dal consumismo. È una cosa abbastanza terrorizzante e abbastanza definitiva. E allora, una volta stabilito che il nuovo potere non è altro che il nuovo tipo di economia e che bisogna tener ben presente l'assioma primo e fondamentale dell'economia politica, cioè che chi produce non produce merci, ma produce rapporti sociali, cioè umanità; visto che il modo di produzione è totalmente nuovo, le merci prodotte, quindi, sono totalmente nuove ed è totalmente nuovo il tipo di umanità che viene prodotto; stabilito questo, bisogna vedere adesso se questo progetto di un rinnovamento **totale**, di dare, di portare l'egemonia a popolazioni che sono state distrutte da questo rinnovamento dell'umanità, sia possibile o non sia possibile; e se non abbiano ragione, poi, in fondo, i dirigenti del Partito comunista di arrendersi di fronte all'evidenza dei fatti, di essere machiavellici e realistici all'italiana e di pensare a un compromesso storico, che sarebbe qualcosa che

avrebbe pure una funzione conservatrice, in conclusione; perché l'unica città, l'unico luogo culturale dove sia stata fatta questa operazione culturale, di cui parlava l'albanese prima, è proprio Bologna, la città comunista. Che ruolo hanno avuto i comunisti a Bologna? Hanno avuto una funzione conservatrice; hanno conservato il centro storico, hanno fatto in modo che la conservazione poi fosse anche fatta bene, perché hanno tenuto le case, fuori e dentro così come erano, le hanno rimesse a posto, rese moderne, quindi niente miserie, niente umidità; però ci abitano dentro gli stessi che ci abitavano prima. I rapporti sociali a Bologna, il tipo di vita bolognese è ancora un tipo, come si dice un po' retoricamente, a dimensione umana; lì i comunisti hanno svolto una funzione in fondo conservatrice, che è quella che si apprestano a compiere nel paese, se verranno accettati o se potranno farlo.

D'ARMENTO (prof.) – *Pasolini ha detto che da trent'anni è un marxista. Voglio ricordare che Marx aveva previsto l'impoverimento dell'operaio della grande industria rispetto all'operaio della produzione artigianale; ma questo non porta Marx ad avere delle simpatie o a proporre un ritorno alla dimensione artigianale, cosa che invece è da notare nelle posizioni di Pasolini, allorquando ci suggerisce che la soluzione di alcuni problemi sta nel guardare indietro e nel tornare indietro. Voglio fare un esempio che non riguarda il nostro paese, proprio per evitare di cadere in una dimensione immediatamente partitica, politica. La rivista «Scrutiny», alla quale ha collaborato Caudwell, non faceva altro, da posizioni di sinistra, che guardare al vecchio mondo agrario dell'Inghilterra, e Caudwell se ne distaccò nel momento in cui capì che quello era un terreno che portava necessariamente a scivolare su posizioni conservatrici. Pasolini ci dice che si sarebbe dovuto salvare la borgata romana, perché evidentemente egli pensa, in termini marcusiani, che la capacità di trasformazione dei rapporti sociali, dei*

rapporti capitalistici di produzione possa essere demandata semplicemente al sottoproletariato, all'emarginato, al sottoccupato della periferia urbana. In Italia i partiti che istituzionalmente rappresentano le classi in ascesa utilizzano, invece, una prassi politica di segno diverso, che privilegia un'egemonia della classe operaia. Per quanto riguarda poi la scuola e la televisione, nella posizione di Pasolini individuo la posizione di Illich, colui che parla della descolarizzazione. Gramsci parlava di un'emancipazione, e l'emancipazione evidentemente non significa il contenimento nell'individuo di un suo mondo culturale limitato, esprimibile attraverso il linguaggio dialettale; ora, andare nella scuola – e forse qui Pasolini ha ragione – ad insegnare il linguaggio della Grecia o il sardo, non emancipa questa gente. Se noi dobbiamo emancipare questa gente a livelli di cultura nazionale, dobbiamo dargli una strumentazione lessicale, linguistica adeguata. È vero che la scuola unificata è stata funzionale agli interessi di un capitalismo che doveva ristrutturare i suoi processi di produzione, e quindi aveva bisogno di una forza-lavoro più qualificata per poterla meglio utilizzare e sfruttare; ma Marx non si sarebbe mai sognato di parlare in termini negativi di una riforma della scuola, che emancipasse la forza-lavoro, sia pure momentaneamente, per essere sfruttata più volgarmente dal capitalismo. Infatti la scuola ha dato al sottoproletariato la possibilità di aggregarsi nelle organizzazioni politiche del nostro paese; ha fatto crescere il Partito comunista, ha fatto crescere il Partito socialista. Questa scuola tanto bistrattata ha dato dei giovani che hanno votato per il no all'abrogazione del divorzio. Questa scuola non ce l'ha regalata solo il capitalismo, l'ha voluta anche il movimento operaio, il movimento democratico del nostro paese. Un'ultima considerazione: Luigi Maria Lombardi Satriani dice che la cultura antropologica deve essere conosciuta e una volta conosciuta deve essere utilizzata in termini politici. Cioè, siccome la cultura antropologica è prodotta per una difesa nei con-

fronti della cultura egemone, livellatrice, nazionale, per il movimento operaio si tratta di prenderne i connotati e di utilizzarli in un'ottica rivoluzionaria. Quindi delle due ipotesi di Pasolini io accetterei solo la seconda: non quella di una conservazione semplicistica, ma quella di un'utilizzazione rivoluzionaria, non però nei termini proposti da Pasolini: non un'utilizzazione tipo baschi, Irlanda (per l'Irlanda mi trovi d'accordo) ma di tipo nazionale. D'altra parte la Grecia io non so immaginarmi che tipo di rivoluzione possa fare. La possono fare, se vuoi, i compagni della Grecia, ma con i compagni nazionali.

Faccio prima un'osservazione che ti toccherà un pochino. Da qualche tempo io vado pensando che in Italia si sta formando un nuovo tipo di chierico, ed è il progressista. È la vittoria del Partito comunista che rende questa cosa abbastanza minacciosa; ora io continuo a considerarmi imperterritamente un progressista, è chiaro. Tutte le illazioni che voi fate sul mio ritornare indietro, son tutte follie, perché – venitemelo a dimostrare – dove ho scritto che bisogna ritornare indietro? dove? vedete punto per punto, e io punto per punto vi dico no: avete capito male, vi siete sbagliati, non intendo affatto ritornare indietro, appunto perché mi pongo i problemi più attuali, fiuto i problemi del momento; non sono uno scienziato che fa delle ricerche, non sono un pedagogista: sono uno scrittore. Quello che io dico in veste di pedagogista o di saggista, lo scrivo perché lo vivo; e, vivendolo; non posso vivere che l'attualità nel suo momento più attuale. Altrimenti dove pescherei gli argomenti? li pesco proprio nel massimo dell'attualità. Secondo me, questo nuovo chierico, che sarebbe il progressista, che comincia a diventare egemone nella cultura nazionale, e sta trasformando quegli impulsi che erano autentici in impulsi retorici, è lui semmai l'antiquato. È l'antiquato, perché non tiene conto dei cambiamenti profondi e totali che sono avvenuti in questi ulti-

mi dieci anni e che sono dovuti ad un nuovo tipo di capitalismo. Vediamo un capitalismo completamente nuovo, quindi bisogna lottare in un modo diverso, essere progressisti in un modo diverso, non temendo anche di rischiare ogni tanto quello che tu hai detto così allarmato a proposito della rivista «Scrutiny». Può darsi che la rivista «Scrutiny» avesse ragione e Caudwell avesse torto; questo va dimostrato, va discusso. Quando tu usi la parola emancipazione usi una parola di una vecchiezza spaventosa; mai si potrebbe più usare la parola emancipazione, perché è una parola ingiallita, vecchia, fatiscente. Non si può più usare questa parola. È la mentalità che presuppone l'uso di questa parola, evidentemente perché la lingua è la spia dello spirito: insomma è vecchia, fatiscente. Poi, per entrare in <?>, un po' a caso (perché il tuo intervento è lungo), parli di emancipazione riferendola a Gramsci; ma per Gramsci era lecitissimo parlare di emancipazione, perché Gramsci lavorava quaranta anni fa, in un mondo arcaico che noi non osiamo neppure immaginare, e tu che sei giovane non riesci neppure ad immaginare come fosse il mondo in cui operava Gramsci. E il mondo in cui opera uno scrittore grande e un grande politico non è fatto semplicemente di una lotta partitica. Forse tu sai come era il Partito comunista allora, come è andata la scissione dal Partito socialista al Partito comunista, lo saprai benissimo, ma la rete di riferimenti entro la quale viveva, quello che viene chiamato l'ambiente vitale in cui viveva Gramsci, era enormemente diverso. Allora era giustissimo per lui parlare della parola emancipazione, perché i pastori sardi erano, vivevano in un dato modo. È inconcepibile la differenza. Quindi non puoi richiamarmi Gramsci come esempio di emancipazione, puoi ricordarmi Gramsci come anello di una catena storica che porta a fare nuovi ragionamenti oggi, a riproporre un nuovo modo di essere progressisti, un nuovo modo di essere gramsciani. Se

Gramsci fosse qui, chissà cosa direbbe. Tu me lo citi come autorità, come Gramsci. Perché la parola genocidio non l'ho inventata io, l'ha inventata Gramsci e quando Gramsci dice genocidio, prende una posizione; prende una posizione in favore delle vittime contro coloro che li hanno vittimizzati; prende una posizione in favore delle culture particolaristiche che venivano distrutte contro la cultura centralistica che le distruggeva. Quindi non è vero che Gramsci non prendesse una posizione in questo senso e non è vero che prendere posizione per una cultura popolare, in un certo senso arretrata, significa reazionario, significa ritornare indietro, perché effettivamente Gramsci era per loro, era per quella cultura, avrebbe voluto la sopravvivenza di quelle culture, perché quelle culture erano gli operai, erano i proletari, erano i sottoproletari, erano i contadini, e non voleva la loro distruzione, è chiaro, voleva che le loro culture entrassero dialetticamente in rapporto con la grande cultura borghese in cui lui stesso, come Engels, si era formato ed era assolutamente contrario al loro genocidio. Io sono marxista nel senso più perfetto della parola quando urlo, mi indigno contro la distruzione delle culture particolari, perché vorrei, appunto, come dicevo più o meno rispondendo al giovane che ha parlato prima, vorrei che le culture particolari fossero un contributo, un arricchimento e entrassero in rapporto dialettico con la cultura dominante. Poi, tu mi dici che i sottoproletari devono venire corresponsabilizzati; ma, in quanto sottoproletari classici, non possono essere responsabilizzati. Non possono, perché, passando nel campo linguistico, per esempio, ti posso dire che la cultura sottoproletaria è una cultura che non è storica rispetto alla storia borghese. Lo so benissimo, vuoi che non sappia questo? Guarda la poesia popolare, per esempio: la poesia popolare è vissuta tale e quale per molti secoli; ho fatto una raccolta di poesie popolari e so che le ultime poesie che

si possono raccogliere, forse, ancora oggi, da qualche vecchio, in qualche zona del Meridione, e le poesie popolari raccolte dal D'Ancona, dal Nigra un secolo fa, sono perfettamente identiche; non c'è stata evoluzione. Quindi il mondo sottoproletario, contadino, arcaico è chiaro che è fuori da voi. Mi accusi di non sapere questa cosa? Vuoi che ritorni nella non storia? però era vita, era vitalità; perché se queste poesie non si evolvevano nel senso dialettico della parola cui noi siamo abituati, però si rigeneravano continuamente, segno di grande vitalità. È vero che le invenzioni linguistiche di ogni inventore di poesie popolari o di ogni inventore di lessico popolare o di gergo popolare non erano innovazioni, quindi non rovesciavano il codice, restavano invenzioni, e questa è la differenza sostanziale tra la poesia colta della classe dominante e la poesia popolare. Nella poesia popolare le invenzioni non sono innovazioni, lasciano intatto il codice, quindi il codice è immobile e quindi è immobile la loro storia, mentre le invenzioni nel campo della poesia colta, della classe dominante, sono anche innovazioni e un poeta rinnova continuamente il codice. Lo so benissimo che i sottoproletari e le civiltà contadine sono fuori dalla cosiddetta storia, e non mi sono mai sognato – hai capito? – di dire quello che tu mi dici. Per concludere, un po' disordinatamente, sulla scuola e la televisione, io ho detto: non è che vadano abolite la scuola e la televisione; non ho nulla contro la scuola e la televisione come strumenti. Sono strumenti meravigliosi, la televisione soprattutto. Pensa un po' cosa potrebbe essere la televisione. E non ho niente contro la scuola, anzi, ho una tendenza pedagogica e quindi l'amo molto la scuola. È il titolo del «Corriere della Sera», «vanno abolite»; io ho detto «vanno sospese»; è scritto anche: vanno sospese fino a che si avrà un altro sviluppo. È questo il punto. È detto sempre utopisticamente, perché so benissimo che non si «sospende». Però il senso è que-

sto: non «abolite», ma «sospese». Elaboriamo una vera scuola d'obbligo, che, così com'è, è una cosa penosa, ridicola, un residuo ridicolo di umanesimo. A questo punto, vedi, non è che io voglia tornare alla scuola umanistica, non c'è nessun ritorno indietro; io riformerei la scuola media in un senso profondamente pragmatico: cioè farei delle scuole-guida nella scuola media. Oppure insegnerei nella scuola media come si pagano le tasse o come non si pagano, oppure igiene, oppure i cibi che fanno male, i cibi che fanno bene, anche una certa forma di educazione sessuale, ad un certo livello; letture, farei fare delle letture libere e quando la scuola d'obbligo sarà riformata più o meno in questo senso, si potrà anche fare, quando non ci sarà la storiuzza italiana di quei tre anni (che la storia ci insegna, ma pensate un po' che storia si insegna in quei tre anni; è una cosa ridicola, che poi rende stupido un uomo per tutta la vita). Allora non voglio dire «abolire», quindi non voglio tornare indietro, ai ghetti, alla vecchia cultura, no; voglio che ci siano delle riforme reali e non puramente retoriche. E la stessa cosa si dica per la televisione.

SOBRERO (prof.) – *Io concordo su molte parti della diagnosi che ha fatto Pasolini; però il mio discorso vorrebbe riferirsi ad un livello di operatore culturale medio, al livello dell'insegnante, il quale ha bisogno di prospettive oltre che di diagnosi e di analisi, deve scegliere fra fare e non fare una cosa. Vorrei sottolineare quello che Pasolini all'inizio diceva e che dava per implicito, cioè il fatto che adesso tutto è diverso, tutto è cambiato. È una diagnosi che si riferisce alla punta dell'evoluzione sociale, si riferisce ad un certo luogo, ad un certo tempo, dal quale lui osserva la situazione. La situazione, in realtà, è invece molto sfumata, molto diversificata. Questo è dato per implicito certamente nelle sue parole; ma l'insegnante tende ad esplicitarlo di più davanti alla sua propria consapevolezza, perché si trova ad operare in realtà come queste del Mezzogiorno,*

dalle comunità montane a quelle dei ghetti degli immigrati che ancora esistono, e lì può constatare che una diagnosi, che dieci anni fa andava bene nella sua totalità come diagnosi avanzata, adesso è forse valida come diagnosi generalizzata, come diagnosi della maggior parte delle scuole. Non dimentichiamo che ci sono delle regioni ancora pre-riformiste se non anti-riformiste, pre-sperimentali se non anti-sperimentali. Voglio dire, il panorama storico, ambientale, geografico è estremamente diversificato. Pasolini stesso avverte che in prospettiva, in una prospettiva futura di cambiamento della scuola, valori nuovi, valori come «pesante fardello» da portarci oppure da sostituire, non si vedono concretamente, positivamente; eppure d'altra parte ha affermato la necessità che si debba operare un ribaltamento nel tessuto sociale tale, per cui le classi subalterne arrivino a gestire, almeno, la padronanza della lingua. E allora l'insegnante si trova a dover scegliere una strada, che non è rivoluzionaria, estremistica, completamente alternativa; ma si trova davanti alla necessità di dover adottare tutta una serie di ipotesi di lavoro subalterne. Allora in questa ottica, in questa ipotesi di lavoro subalterno, non è da rifiutare l'uso del dialetto in certe situazioni per risolvere certi problemi dai quali, altrimenti, non si saprebbe come uscire. Si parlava prima del problema della non parola, del silenzio dei poveri. Questi problemi, che si trovano in situazioni di culture in contatto, sono risolvibili soltanto se si recupera il dialetto come dimensione della personalità umana, come riferimento culturale antropologico, nel quale inserire la figura dell'allievo, perché possa acquisire una consapevolezza del milieu culturale che sta alle sue spalle e possa trovare una autoidentificazione. Se, quindi, trenta, quaranta, cinquanta anni fa il problema era quello di superare i dialetti per arrivare alla lingua unitaria, oggi il problema è completamente diverso. È quello, come si diceva, di superare questo italiano, l'italiano di Mike Bongiorno, l'italiano della Tv. Ma superarlo

in quale direzione? Io concludo brevemente considerando queste due cose: da un lato un insegnamento che porti avanti il discorso dell'unitarietà linguistica, che è pur sempre, innegabilmente, un indispensabile strumento di avanzata delle classi medie, delle classi basse, delle classi subalterne, ed è uno strumento al quale non si può rinunciare. D'altra parte, ci sono situazioni specifiche, nelle quali la considerazione del dialetto, almeno nella dimensione antropologico-culturale, è inevitabile.

Tento e non ho molto da rispondere, perché concordo, più o meno, con delle varianti. Servono per fare delle precisazioni, quelle che possono essere utili. Per esempio, non so se lei ha parlato di diversificazione; c'è ancora in Italia una certa diversificazione, c'è effettivamente, ma non è più la diversificazione di dieci anni fa. Mentre diversificazione dieci anni fa era un vero e proprio pluralismo culturale, nel senso antropologico della parola, oggi invece la diversificazione è di livelli economici, che trascinano con sé situazioni di carattere burocratico. Praticamente, mentre la diversificazione, fino a dieci anni fa circa, era una diversificazione costituita da realtà, oggi è una diversificazione costituita soprattutto da sopravvivenze, e oggi si pone – non lo dico né positivamente né negativamente, lo dico come un dato di fatto – come una sopravvivenza. Il dialetto non è più il problema di una realtà culturale e antropologica, ma è il problema di una sopravvivenza culturale e antropologica. Ora, è molto più difficile avere a che fare con delle sopravvivenze che con delle realtà e allora devo dire che effettivamente la difficoltà pedagogica di cui lei parlava è veramente enorme. Io se fossi in una scuola adesso, veramente non invidierei affatto la vostra situazione, perché veramente non saprei che cosa dire, non saprei che cosa insegnare. Bisognerebbe insegnare tutto daccapo, abbandonando cose che ci hanno sostenuto per tanti anni, delle verità che ci erano sembrate assolute: parliamo

di certe realtà del progressismo o, per un cattolico, anche certe realtà, diciamo così, cristiane, religiose, perché no? Ora, tutte queste verità, che ci hanno sostenuto per tanto tempo, sono profondamente in discussione, messe in discussione dal cambiamento della realtà del nostro paese, e quindi è molto difficile aprire bocca in una classe e insegnare, perché un insegnamento di tipo repressivo è impossibile, l'insegnamento di tipo non repressivo, tollerante, comincia a dimostrarsi fallimentare, anche quello, e quindi è tremendo... coinvolgere lo scolaro in una problematicità a cui non è però molto in grado di partecipare, perché alla lotta disperata di un gruppo di professori si oppone tutta una vita, tutta un'esistenza, una famiglia, una televisione, uno sport, il motociclismo, l'automobilismo; è molto difficile coinvolgerlo nei problemi, perché lui vive ormai esistenzialmente, anche se inconsapevolmente, una nuova qualità di vita, c'è poco da fare. È un problema molto difficile per voi insegnanti. I problemi, più che porveli insieme con gli scolari – che d'altra parte è l'unico modo, l'unica possibilità – dovete porveli proprio con le vostre stesse coscienze. Se pongo il problema di dire fino a che punto il mio progressismo è reale o è invece una forma di clericalismo, fino a che punto sono ancora un progressista o sono già un nuovo chierico, con una sua retorica e un suo moralismo, per esempio – tanto per dirne una, come una cosa che mi sta molto a cuore in questo momento – deve essere una discussione profonda, disperata e sincera con la propria coscienza.

GOVERNALI (prof.) – *Insegno in una scuola di Corleone. I miei alunni, studenti liceali, si vergognano, hanno paura di esprimersi in dialetto anche tra loro, si sforzano di parlare un italiano, magari stentato; non vogliono rinunciare a quel modello di comportamento che noi abbiamo imposto dalle elementari fino ai licei. Mi sposto in altri ambienti, vado a Palermo: in certi salotti cosiddetti*

«bene», oggi, si registra un recupero del dialetto; quello a cui i miei alunni hanno rinunciato, in altri ambienti si ripropone. Che cosa avviene? I miei stessi alunni riaccettano quella cultura dialettale, che noi abbiamo contribuito a sradicare in loro, quando gli viene proposta da altri ambienti. Un esempio: un tempo mio padre, quando veniva dal lavoro della campagna, era solito smettere i vestiti della campagna, quelli che oggi chiamiamo i blue-jeans, e che allora chiamavano calzoni di tela d'Africa. Oggi, mio padre non avrebbe più vergogna di usare i blue-jeans per andare in piazza, al circolo, perché i blue-jeans vengono proposti da una sfera di cultura più alta a quella sua di appartenenza. Cioè, questo recupero della cultura subalterna avviene, non c'è dubbio, ed è bene che avvenga, ma, nello stesso tempo in cui avviene, perde quella componente rivoluzionaria che aveva all'origine. Ancora una volta capita che si lavori da parte di certa élite culturale e sociale per il popolo e non con il popolo.

Quest'ultimo intervento mi offre l'occasione di dare un po' un ritocco a quel discorso che è venuto fuori in maniera frammentaria e qualche chiarificazione; mi sembra piuttosto interessante la cosa. Noterei questo: l'intervenuto ha detto che i suoi scolari oggi tendono a parlare l'italiano fuori della scuola, perché hanno paura del dialetto, e ha aggiunto che questo bisogno di parlare in italiano e aver paura del dialetto, è dovuto al fatto che a loro a scuola è stato insegnato questo. Secondo me, invece, non è così. Non è così, perché a scuola – evidentemente si tratta di una scuola, un liceo, o cose di questo genere qui – anche dieci anni fa si insegnavano le stesse identiche cose, si insegnava l'italiano ancora più repressivamente, eppure gli scolari, quando andavano fuori, parlavano il dialetto. Non avevano questa paura. Vuol dire che non è tanto la scuola, oppure che la scuola è uno degli strumenti per cui l'italiano, la *koinè* italiana si impone, ma non è il solo, c'è tutto un enorme ambiente

nazionale, che fa sì che questi giovani di Corleone si vergognino del dialetto e fa parte di quel genocidio che dicevo. Il siciliano è stato distrutto attraverso questo genocidio e i giovani di Corleone vogliono essere come i milanesi, anzi lo sono, tendono ad esserlo e la ragione della distruzione del siciliano a Corleone non è dovuta alla scuola, se non in parte, ma è dovuta a questa nuova centralizzazione linguistica, dovuta al centralismo consumistico. Perché nei salotti, invece, si parla ancora dialetto, si riscopre il dialetto? perché i salotti sono in ritardo, perché i salotti scoprono adesso il dialetto, dieci anni dopo; cioè, nei salotti è venuto di moda un certo progressismo, dovuto alla vittoria del *referendum*, alle elezioni, e attraverso il progressismo si è recuperata un po' la moda del dialetto. Quindi, gli avanzati sono in realtà – adesso non dico né negativo né positivo, dico un fatto – gli avanzati, nel senso attualistico della parola, sono i giovani che si vergognano del dialetto, e in ritardo sono i finti progressisti dei salotti, che parlano dialetto. La conclusione sarebbe questa: si parla di un recupero del dialetto, ma in realtà qui nessuno ha osato parlare più di un recupero del dialetto, perché il recupero del dialetto, a questo punto, è un problema, non è una realtà. Era una realtà, ripeto, fino a dieci anni fa; oggi, trattandosi non più di una realtà, ma di una sopravvivenza, uno dice: ma, recuperare qualcosa che sopravvive, allora faccio un'opera archeologica, faccio un'opera da museo. Intendiamoci, i musei sono rispettabilissimi, perché, quando uno va a Parigi o a Londra e vede dei bellissimi musei, gli si allarga il cuore; perché là c'è la criminalità, ci sono i problemi del consumismo borghese, come qui, ma, in compenso, ci sono vecchie istituzioni borghesi, abbastanza rispettabili, che offrono una contropartita. Non bisogna aver paura neanche di essere custodi dei musei, perché anche i musei hanno la loro funzione; però, mentre una volta il recupero del dialetto

si poneva quasi come un dovere giusto, reale, coincidente coi tempi, coincidente con un vero sentimento del progredire, oggi è un problema: recuperarlo o non recuperarlo?

TEMPIESTA (studente) – *Pasolini ha proposto l'indipendenza partendo dalla lingua; l'individuo dovrebbe chiedere l'indipendenza, su base linguistica, della propria comunità. Ora, siccome estremizza questo processo, giungendo al limite dell'indipendenza politica, vorrei chiedere: fino a che punto si può estremizzare? Perché, se consideriamo la lingua come uno strumento personale, ad un certo punto arriveremo ad una richiesta di indipendenza a livello personale. Inoltre, ritengo errato mettere in evidenza soltanto i pregi della cultura popolare e non cercare di mettere anche in evidenza i pregi del processo borghese che c'è stato in questi anni; bisognerebbe, semmai, mediare un po' i due processi, popolare e borghese, senza voler distruggere completamente quello borghese per lasciar posto a quello popolare soltanto. In pratica qual è la vera funzione della scuola in questo processo?*

Per la verità, mi sembra di aver già risposto a queste cose qui. Articoliamo il tuo intervento in due parti: in una parte un po' ingenuamente tu hai preso alla lettera una cosa che io ho detto come paradossale: cioè, che ad un certo punto i Greci, qui, di Roghudi o Calimera prendano i fucili in mano e facciano come gli indipendentisti corsi. È una cosa paradossale che ho detto, prendila come paradosso. Hai portato la tua interpretazione ingenua di quello che ho detto fino a ipotizzare un'indipendenza, anche individuale, in quanto che ogni individuo ha il suo gergo privato, il suo idioletto, come giustamente dici. Ma perché no? effettivamente, perché no? A un certo punto, il momento anarchico che c'è in noi, che... c'è fortunatamente in tutti noi, cioè il momento eversivo che c'è in tutti noi, anche in chi non lo sa, e che si manifesta soprattutto nei poeti, consiste proprio

in questo, nel rivendicare la propria totale, assoluta indipendenza, il proprio totale, assoluto separatismo come individuo. Restiamo sempre... (*interruzione dal pubblico*) ho capito, non intervenire <?> a questo punto, perché pesteremmo l'acqua nel mortaio, perché è un paradosso, l'ho detto come immagine poetica, prendilo come un'immagine poetica, che però ha una sua base di realtà, nel senso che, se questo famoso decentramento, questa famosa autogestione, di cui si parla retoricamente, vuole veramente essere reale, bisogna che allora si estremizzi, prenda coscienza totale di se stessa e diventi una forma non armata e non stupida e non fanatica di estremismo e di separatismo. Invece, quello a cui più o meno abbiamo risposto, e anche con gli intervenuti, è il fatto che nessuno di noi qui sa dire quale sia la funzione della scuola, fino a che punto, come si possa recuperare il dialetto e come si possa accettare quel processo capitalistico che c'è stato. In qualche modo è stato uno sviluppo che ha portato, che ha realizzato questo tenore di vita e quindi, in un certo senso, va anche accettato. Ora, nessuno qui, nemmeno io, sa rispondere. Noi ci siamo posti dei problemi: abbiamo detto che un insegnante a scuola cosa fa? Deve porsi il problema di fronte a se stesso, di fronte ai suoi scolari di cosa insegnare e di come insegnare, di come recuperare il dialetto. È tutto problematico, ed è problematica soprattutto un'azione politica chiara, che non vedo da nessuna parte, ti confesso, come fare per accettare il progresso borghese consumistico, cercando di parare quelle terribili irrealtà che ha creato, quella distruzione di culture reali che ha creato e, quindi, quel vuoto che ha creato intorno all'italiano. E io te lo pongo come problema, non ti so rispondere; so che bisogna porsi il problema, però.

(Studente) – *Oggi assistiamo al confronto fra due culture: una portatrice di valori, che poi sono dei disvalori, l'altra che viene oppressa, perché non ha il potere economico,*

non ha il potere politico, il potere dei mass media, della scuola, di tutta l'organizzazione della società, e che, invece, è portatrice di valori [...]. In questo confronto di culture, penso che il compito nostro [...] sia quello di far rinascere questa cultura, non soltanto raccogliendo, per esempio, le vecchie canzoni o le vecchie poesie popolari, [...] ma facendo sì che questa cultura sia soggetto creativo, diventi veramente la cultura di tutti noi [...]. Dobbiamo essere capaci di scrollarci di dosso tutta quella cultura borghese che c'è stata imposta in famiglia, nella scuola, nella società. Ma come riusciremo? Proprio nel momento in cui le masse popolari faranno a noi questo discorso, perché dobbiamo entrare in quell'ottica: non noi andiamo a fare il discorso, il bel discorso, ma dobbiamo lasciarci giudicare. Penso che la scuola non potrà cambiare dall'oggi al domani, perché sappiamo benissimo che la scuola è inserita in questo tipo di società. Quindi, se qualche concessione verrà fatta nei riguardi della cultura popolare, nei riguardi dei dialetti, sarà, purtroppo, soltanto un cedimento. Questa consapevolezza, però, non deve fermarci [...] (applausi).

Non capisco gli applausi. Ti sei chiesto perché non riuscivi mai a finire? Non riuscivi mai a finire perché giravi intorno a una specie di luce, che era una luce spirituale, lodevole, piena di buona volontà, ma anche retorica. Allora, o trovavi un bel pistolotto finale (ma era un po' demagogico) per finire, oppure non finivi. E te lo dico subito perché; perché tu – e te lo dico proprio con molta simpatia – ti sei proprio messo in quella schiera di progressisti di cui parlavo prima, hai fatto il discorso del nuovo chierico, non ti sei posto i problemi reali. Quando dici che le masse devono venire a dire a noi, noi dobbiamo ascoltare quello che dicono le masse, hai recitato dei *mea culpa* della nostra coscienza piccolo-borghese, ti sei vergognato della tua borghesia e hai mitizzato, appunto, retoricamente, le masse popolari portatrici di questi valori. E invece le cose non stanno così; e perché

non stanno così? perché tu hai detto che ci sono due culture, quella nostra borghese – di cui in parte ti vergogni un po' –, altri invece, i ragazzi di Corleone, si vergognano del dialetto: commetti l'errore uguale e contrario al loro. Non devi vergognarti della tua cultura borghese, perché dalla cultura borghese, dalla Rivoluzione francese, dall'Illuminismo è poi nato Marx e quindi la coscienza del valore delle masse. E poi le cose non stanno come dici tu, perché tu parli di valori, i valori della cultura borghese, come di disvalori, il che non è forse giusto. Io, sì, io posso dire nella mia lotta quotidiana che sono disvalori; lo dico, ma a un livello paradossale, poetico. In realtà – pensiamoci bene – sono dei valori, che noi possiamo giudicare bene o male; comunque c'è anche un loro momento oggettivo, che va preso in considerazione. Questi disvalori della cultura borghese (che è però, va precisato, cultura consumistica, perché sono molto diversi da quelli della borghesia clericofascista, sono tutta un'altra cosa), quelli che tu chiami disvalori della cultura consumistica hanno contaminato soprattutto le masse popolari, che tu dici portatrici di valori, perché le masse popolari, essendo vissute un po' fuori dalla storia fino ad oggi, non opponendo (come certe *élites* borghesi, quali noi siamo) certe convinzioni a questi disvalori, giudicandoli negativamente, hanno offerto il fianco al genocidio. Quindi queste masse, che tu dici, in realtà non esistono più, se non frammentariamente, se non caoticamente; i valori, che tu dici dovrebbero insegnarci, in realtà sono già i disvalori imposti loro dalla cultura consumistica, piccolo-borghese. Questi valori di cui tu parli, in realtà, sono sopravvissuti, sono delle sopravvivenze, come abbiamo detto varie volte, però dobbiamo porci il problema del rapporto tra la cultura storica (che noi giudichiamo negativamente, perché è la cultura della piccola borghesia neocapitalistica, consumistica, accentratrice, totalizzante, quindi totalitaria) e queste soprav-

vivenze popolari, che ancora ci sono effettivamente, se non altro in campo fonologico (perché i dialetti sono ormai scomparsi, ma le pronunce dialettali ancora sono totali: quindi, se non altro in campo fonologico), questa sopravvivenza è massiccia. Allora il problema vero da porsi è questo; ed è estremamente difficile, perché è una lotta fra una cultura che non accettiamo e una cultura che è finita. È questo il problema fondamentale che ci siamo posti qui oggi e che rende così difficile l'intervento pedagogico e, quindi, la funzione della scuola. Tu parli di funzione della scuola un po' spiritualmente, un po' retoricamente con molta buona volontà, con molto entusiasmo, ma poi, in realtà, in conclusione, se tu dovessi fare l'insegnante, trovarti avanti dei ragazzetti, dovresti porti questo problema che ti sto ponendo io qui adesso, che è un problema difficile, e che non va posto moralisticamente: non ci sono dei doveri – dobbiamo sentire quello che ci dicono le masse – perché queste masse sono state completamente distrutte ed inquinate; inquinate, ecco, la parola è inquinate.

(Professore) – *Pongo una domanda a Pasolini regista: ho visto il Decameron e I racconti di Canterbury e ho letto da qualche parte di una sua polemica abbastanza accesa con i registi e i produttori di tutti quegli altri innumerevoli film che si sono sviluppati sul filone che ha iniziato lei. Ora, nella polemica lei avrebbe detto che gli altri registi non avevano il diritto di imitare quello che aveva fatto lei, per il semplice motivo che la sua era opera d'arte, le altre, invece, erano pornografia gratuita. Come si fa a capire dove finisce l'arte e incomincia la pornografia?*

La domanda che mi poni, a dire la verità, è la cosa che mi interessa di meno. Invece farò in modo di far rientrare proprio il tuo intervento nel filo del discorso, che tu pensavi di interrompere. Alla tua ultima domanda ti rispondo più o meno con una battuta. La pornografia è fine a se stessa, cioè tu rappresenti un coito semplicemen-

te per il piacere più o meno commerciale o divertito di farlo, mentre l'arte ingloba questo coito in un altro contesto, lo rende, per esempio, metaforico. Adesso io ho fatto un film che si chiama *Salò*, tratto da de Sade, dove si vedono delle cose tremende, che in realtà, prese una per una, sarebbero pornografiche, viste fuori del contesto; nel contesto penso che non lo siano, perché il contesto è quello della mercificazione che il potere fa dei corpi, e allora tutti questi rapporti sessuali sono una metafora della mercificazione che il potere fa dei corpi, cioè della riduzione dei corpi a cose, che Hitler ha fatto proprio nel senso fisico della parola e che il nuovo potere di oggi fa nel senso del genocidio, che dicevo prima. Però nel tuo intervento – per rientrare un pochino nel discorso di prima e un po' per concluderlo – io non è che brontolavo cogli altri film, perché imitavano il mio, no; brontolavo perché, se la Fiat vedesse sorgere un'altra fabbrica di automobili intitolata *Fiat all'italiana*, farebbe immediatamente causa e imporrebbe a quelli di cambiar titolo; invece in questo io non son protetto e mi è dispiaciuto, perché molte persone che vedono *Decameron proibito* o *Secondo Decamerone* credono che sia il mio e – mi dispiace – dovrei avere il diritto di imporre (come la Fiat o come l'Olivetti o qualsiasi altra marca), di impedire che delle cose fatte da altri vengano fatte credere mie. È semplicemente un piccolissimo fatto personale, irrilevante. Invece per quel che riguarda questi miei tre film di cui parlavi, la *Trilogia della vita*, voglio dire una cosa che rientra un po' nel nostro discorso. In questi film io ho voluto rappresentare una realtà fisica, una realtà corporea che vedevo distrutta, appunto, da quel genocidio di cui stiamo parlando, un modo di essere uomini, di guardare, di parlare, di comportarsi, di fare un gesto, di parlare dialettale, che sta venendo distrutto. Io ho fatto questi tre film per opporre questo modo di essere autentico all'inquinamento consumisti-

co. Questa era la mia intenzione principale. Insieme a questa mia intenzione c'erano delle intenzioni fiancheggiatrici, diciamo così: una era la solita libertà di espressione, la lotta per uno che vuole raccontare certe cose e in un certo modo ha il diritto totale e completo di farlo, anche per quelli che fanno i film pornografici, come hanno capito già i francesi, come capiranno gli italiani fra dieci anni; e poi l'altro elemento, che ritorna nel nostro discorso, era questo: una lotta per la libertà sessuale; siccome i miei film erano sui corpi, sul modo di essere, sul modo fisico di vivere la vita e siccome l'acme di questo modo fisico, anche poetico, è il sesso, ho rappresentato anche il sesso nella sua completa libertà. Quindi all'interno di questi miei film c'è anche una lotta laica, progressista per la libertà sessuale. Oggi, in questo momento, io abiuro da questi miei film. Non mi pento di averli fatti, perché nel momento in cui li ho fatti ero sincero e la loro funzione era anche abbastanza logica e precisa. Però in questo momento ne abiuro, in nome della rottura dei rapporti con quel progressismo, che tende a diventare una nuova forma di clericalismo. A un certo punto uno ha detto – non mi ricordo chi – che la scuola così come è oggi non è che l'abbia fatta il consumismo borghese, il neocapitalismo, ma abbiamo contribuito anche noi a farla. Ebbene, io ero uno di quelli che contribuivano a fare quella scuola lì, in quanto progressista degli anni Cinquanta; ero uno che lottava per la libertà sessuale, ma mi sono accorto che sono stato sopravanzato dal consumismo, il quale ha fatto la sua scuola, sfruttando e falsificando il mio laicismo, il mio razionalismo, la mia tolleranza, il mio amore per la libertà, il mio amore per il decentramento. Ha fatto sue queste cose falsificandole. È quindi tutto un imbroglio. E così per la libertà sessuale; quella libertà sessuale per cui ho tanto combattuto, eccola qui, l'abbiamo intorno a noi, tutti i giorni, è una cosa spaventosa, perché è una falsa tolle-

ranza, perché è una tolleranza concessa dall'alto, concessa da questo nuovo modo di produzione, che vuole che il sesso sia libero, perché dove c'è libertà sessuale c'è maggior consumo. Così come si sono creati i ghetti pornografici a Copenaghen. Il consumismo mi ha così sopravanzato, non ha da assimilare <?> nel senso classico (perché la borghesia ha sempre fatto questo; le innovazioni dei progressisti sono sempre state assimilate dalla borghesia; questo lo si sa, è una cosa che si mette sul piatto della bilancia e si lotta lo stesso), questa volta non si tratta di un'assimilazione particolare, parziale; è un'assimilazione globale, potente, totalizzante. La tolleranza, la libertà sessuale del consumismo è molto più avanti dei miei film. In un certo senso in quei miei film io ho contribuito a creare una certa libertà sessuale nel mio piccolo, ognuno di noi ha contribuito, però questo nostro contributo è stato completamente manomesso, manipolato, falsificato dal consumismo. Allora io abiuro da questa mia lotta per una libertà sessuale, visto che l'esito è stato questo. Però vorrei ricominciare daccapo; vorrei fare dei film dove ci sia sempre il problema sessuale, ma non inteso come pura libertà, perché questo è stato preso e falsificato dal consumismo, ma in un modo più problematico e drammatico.

BURATTI (prof.) – *Vorrei che non si fosse troppo semplicisti sulla faccenda della sopravvivenza. Io insegno in Piemonte, a Biella, che è un polo di emigrazione, quindi ho indubbiamente un pluralismo culturale e linguistico in classe, e, quando faccio cultura piemontese, trovo un'immediata corrispondenza, gli alunni sono entusiasti di parlare di certe cose, mentre l'italiano scolastico passa loro tre metri sulla testa senza interessarli. Il pluralismo culturale non è del tutto sparito, ma direi che, ancora oggi, le grosse colonie di meridionali presenti nel Centro e nel Settentrione costituiscono dei centri culturali diversi. È quindi una realtà dalla quale non possiamo prescindere. Ancora, esi-*

stano tradizioni, lasciando stare il movimento di spostamento delle popolazioni, sacche di resistenza indubbie, accanite, accese. Mi trovo a dover lavorare fino a mezzanotte a Biella per insegnare agli extraparlamentari – per la verità i compagni del Pci non vengono – a fare dei giornalini in piemontese. Mi vengono a dire – e sono operai, gente che ha ancora le vacche in casa – che vogliono scrivere in piemontese, vogliono dire qualcosa di nuovo, e questo è il discorso dei baschi: stavano perdendo la lingua e i giovani baschi la reimparano. A questo punto, non è un recupero da museo (vorrei sentire il tuo parere a questo proposito) ma è la scoperta di un'arma; quindi non è tanto una sopravvivenza, quanto scoprire che c'è un deposito d'armi lì, e penso che ai corsari le armi possano servire. Nel '66 non capitava, come oggi, che i giovani (e questo capita all'Università di Torino, nei licei) avessero il gusto di parlare in dialetto, e sono giovani contadini, montanari, e non borghesi. Infine, ieri nei gruppi di studio ci hanno detto che per i bambini albanesi dell'Aspromonte il «bau bau» è la maestrina. La mamma dice: guarda che viene la maestrina a prenderti, guarda che viene la maestrina a portarti via. Insomma questo genocidio continua, allora qualcosa devo pur fare! È vero che nella scuola, studiando le componenti culturali, riscoprendo il pluralismo culturale che, se non è più quello del '66, è ancor vivo, trovo il modo di fare una scuola sorridente. Vi invito a venire qui venerdì, quando parlerà Spigarrelli, maestro di Gubbio, dove il dialetto non è poi tanto differente dall'italiano, che riesce a fare una scuola sorridente, dove i ragazzi sono contenti perché si esprimono in dialetto, fanno il libero comporre ecc. [...]

Rispondo molto brevemente, una risposta che può essere forse una specie di conclusione, che mi sembra abbastanza rilevante. Fino a ieri il problema del rapporto del dialetto e della cultura popolare con la cultura degli insegnanti, con la cultura della classe dominante, era di due tipi: o era di carattere archeologico, filologico, con-

servatore (raccolta di canti) o era di carattere progressista in un senso retorico della parola, presupponeva la realtà immutata delle classi popolari, un rapporto dialettico tra cultura popolare e cultura borghese. Oggi siamo usciti, mi sembra, attraverso i nostri discorsi, da queste due possibilità, ponendo un modo nuovo, che è quello cui hai accennato tu, cioè non essere né archeologici, nel senso conservatore e anche buono della parola, né essere progressisti, nel senso retorico della parola, ma prendere coscienza di tutto questo, prendere coscienza che il dialetto non è più quello che era dieci anni fa, ma è un dialetto parlato dal calabrese a Torino. Oppure il problema dialettale di Corleone. Prendere coscienza che i fenomeni dialettali sono completamente diversi, prendere coscienza che sono in un certo senso rivoluzionari, e i giovani, che dici tu, che usano il dialetto, lo fanno perché anche a loro è arrivata, magari non con estrema consapevolezza, ma esistenzialmente, la necessità di lottare contro questo nuovo fascismo che è l'accentramento, che è l'accentramento linguistico e culturale del consumismo.

Una rivista polivalente

Niente dovrebbe essere più datato di «Officina», e invece niente lo è meno. Essa dovrebbe essere un fossile degli anni Cinquanta, e invece non lo è. Si dovrebbe avere di essa l'impressione di qualcosa di compreso in un tutto o completamente assimilato o integrato per sempre: invece essa si distacca da quel tutto come un elemento eslege, a sé. È la sua qualità prefiguratrice di fenomeni che sono e restano ancora attuali (la rivangelizzazione marxista, il razionalismo gauchista – quel poco che c'è)? Oppure è il fatto ch'essa è stata un *unicum* circa due decenni fa, e quindi, come tale, destinata a una memoria particolare? Oppure ancora è la sua strana sinteticità sperimentale, che poneva problemi dandone soluzioni solamente possibili e molto stringate? Oppure è la sua sostanziale polivalenza?

A proposito di questa ultima ipotesi (che mi pare la più rilevante, anche se le altre possono coesistere con essa) vorrei notare come tale polivalenza sia spiata dalle diverse valenze che essa assume se vista attraverso le funzioni particolari dei suoi coautori o condirettori dopo la diaspora. L'enciclopedismo famelico di Leonetti che muta incessantemente i riferimenti di una ideologia che aspira a essere se non dogmatica o ortodossa, certamente «corretta»; il moralismo assillante di Fortini che ritocca perpetuamente ogni posizione raggiunta perché divenuta, così, potenzialmente pragmatica ed egli è

In G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975

quindi costretto ad avere una perpetua fiducia nel pragma come unico ribollente rifornitore di nuovi temi (la contestazione, per es.); il moralismo negativo di Roversi che, al pragma (come storia che si fa) si rivolge direttamente come a un oscuro-luminoso nettare conoscitivo, eternamente deludente, invece (mi riferisco ancora alla contestazione «storica» degli anni intorno al '68). Di me taccio. Ma chiunque potrebbe apprestarmi una didascalia pubblicamente attendibile.

Ciò che irrita e dispiace in «Officina» è la sua ingenuità, che è anche il suo merito. Il non aver saputo prevedere l'imminente neocapitalismo e la rinascita fascista, è, per i suoi direttori, umiliante. Ed è umiliante anche la sua «critica» ai valori – quelli della sinistra – in una sostanziale accettazione e quasi adulazione di tali valori. Non c'erano in «Officina» né disobbedienza, né estremismo: c'era la calma della ragione che ricostruisce. Ma non era vera calma; oppure era una calma ingiustificata. In realtà chi redigeva «Officina» – potenzialmente, solo potenzialmente – si accingeva a prendere il posto di coloro che criticava, con vitalità, rigore, ma anche con rispetto. Si accingeva cioè alla presa del potere. «Officina», senza volerlo, è stata un primo piccolo esempio di potere intellettuale (seguito poi dai suoi avversari, che nel loro odio verso di essa, altro non hanno desiderato che ricrearla in forma diversa). Solo la sostanziale onestà di tutti i suoi autori ha impedito che questa possibilità si realizzasse, e avvenisse il passaggio, per usare dei termini di allora, dall'*inventio* all'*inventum*: che avvenisse cioè la codificazione con, appunto, la conseguente forma di potere. Quando ciò stava per accadere, «Officina» si è autoeliminata. Ma sono i destini particolari e singoli della diaspora che, ripeto, integrano il suo quadro laconico, enigmatico e imperfetto, anche se tanto degno di lode.

NOTE E NOTIZIE SUI TESTI

a cura di Walter Siti e Silvia De Laude

TAVOLA DELLE SIGLE

AP	Archivio Pasolini presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.
BE	<i>Bestemmia. Tutte le poesie</i> , a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici, 2 voll., Garzanti, Milano 1993.
DD	<i>Descrizioni di descrizioni</i>
EE	<i>Empirismo eretico</i>
FA	<i>I film degli altri</i> , a cura di Tullio Kezich, Guanda, Milano 1996.
LE I	<i>Lettere 1940-1954</i> , con una cronologia della vita e delle opere, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986.
LE II	<i>Lettere 1955-1975</i> , con una cronologia della vita e delle opere, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1988.
LL	<i>Lettere luterane</i>
PI	<i>Passione e ideologia</i>
PM	<i>Il Portico della Morte</i> , a cura di Cesare Segre, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Garzanti, Milano 1988.
PR	<i>Un paese di temporalì e di primule</i> , a cura di Nico Naldini, Guanda, Parma 1993.
RR	<i>Romanzi e racconti</i> , a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1998.
SC	<i>Scritti corsari</i>
SPS	<i>Saggi sulla politica e sulla società</i> , a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.
ST	<i>Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane 1950-1966</i> , a cura di Walter Siti, Einaudi, Torino 1995.

AVVERTENZA

Le note e notizie si trovano nel medesimo ordine cronologico in cui sono presentati i testi nei due presenti tomi. Di ogni testo si dà il luogo della prima edizione, seguito dall'indicazione del libro in cui, eventualmente, è stato raccolto. Si dà conto dello stato dei manoscritti o dei dattiloscritti, quando esistono, e dei mutamenti o tagli avvenuti nel passaggio alla stampa, o in quello dalla stampa su periodico alla stampa in volume. L'esame di manoscritti e dattiloscritti è ovviamente più dettagliato nei pochi casi in cui si ha a che fare con saggi rimasti finora inediti. In genere i dattiloscritti non presentano gravi problemi di decifrazione né di ordinamento.

Si segnala quando di un saggio ci sono state anticipazioni e, in alcuni casi particolari, si riproduce nella notizia la prima redazione del testo (quando la gestazione è stata particolarmente laboriosa, e il punto di partenza è molto lontano dal punto di arrivo). Si è utilizzato l'epistolario pasoliniano quando serviva a chiarire il contesto biografico in cui è nato il saggio. Nel caso che qualche breve noterella sia stata esclusa dai nostri due volumi, perché sostanzialmente ripetitiva, se ne dà in nota al saggio tematicamente più affine qualche stralcio, se ritenuto utile.

Si danno di norma i riferimenti bibliografici completi dei libri o degli articoli nominati in ogni singolo saggio. Se Pasolini è incorso in qualche errore di fatto, lo si segnala in nota. Quando il saggio pasoliniano ha suscitato una risposta significativa, o quando è esso stesso risposta a un saggio altrui, si troveranno i riferimenti relativi. In alcuni casi speciali, abbiamo cercato di ricostruire più ampiamente la larga eco polemica che uno o più saggi pasoliniani hanno provocato intorno a sé.

Seguono infine alcune note esplicative per chiarire nomi, episodi storici e fatti di cronaca; nei saggi lunghi, in cui sarebbe stato difficile rintracciare subito il passo a cui la nota esplicativa si riferisce, l'abbiamo fatta precedere dal numero di pagina. Per la stesura di questo tipo di note, ci siamo avvalsi del lavoro di annotazione già eseguito dai curatori per P.P. Pasolini, *Il Portico della Morte*, a cura di Cesare Segre, Associazione Fondo P.P. Pasolini, Roma

1988 e per P.P. Pasolini, *I film degli altri*, a cura di Tullio Kezich, Guanda, Milano 1996; abbiamo invece lasciato nel loro stato di dissimmetrica completezza le annotazioni pasoliniane che si riferiscono ai poeti dialettali del Novecento: per notizie più accurate rimandiamo a P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, con prefazione di Giovanni Tesio, Einaudi, Torino 1995.

Quanto alle cartelle pasoliniane, in cui sono conservati manoscritti e dattiloscritti, ne diamo qui sotto una descrizione, con le sigle con cui saranno indicate nelle notizie.

Materiali di Casarsa (1, 2, 3, 4, 5)

Sono state recuperate a Casarsa moltissime carte di Pier Paolo Pasolini – lasciate nella vecchia casa al momento della venuta a Roma nel gennaio 1950 – che negli anni erano andate mescolandosi con testi di vario genere di proprietà di Nico Naldini (sue poesie, parti di una sua tesi, dispense universitarie ecc.). Il materiale deve essere sistemato, non tutto potrà essere ricostruito nel suo ordine originale, anche perché nel tempo molte mani hanno attinto a quel coacervo di fogli. In questo momento tutto è contenuto in cinque cassette numerate per comodità da 1 a 5 (la collocazione è del tutto casuale). È stato possibile individuare, isolare e ordinare solo una parte di testi; prevalgono i manoscritti sui dattiloscritti, e le poesie sulle prose; il periodo di composizione è compreso tra il 1941 e il 1950. Per quanto riguarda la saggistica, se si esclude il lavoro su Soffici che è datato Bologna, dicembre 1941, non si trova traccia dei testi che furono pubblicati su «Architrave» e «Il Setaccio», cioè risalenti al periodo bolognese. Si potrebbero invece, con molta pazienza, ricostruire una o più stesure della tesi di laurea perché brani molto estesi del saggio su Pascoli sono disseminati dentro le cassette. Fra queste carte si trovano inoltre molti dei saggetti letterari, degli interventi o degli scritti polemici pubblicati in varie testate negli anni di Casarsa (più o meno fino agli inizi del 1950).

Saggi 1950

Nella cartella – color ruggine, dimensione mezzo foglio, con elastico – l'indicazione *Passione e ideologia (I)* è stata cassata e il titolo è (*Articoli, saggi ecc.*) e *raccontini romani 1950*. Questa cartella, che fa parte di AP, in un fascicolo interno intitolato *Racconti, elzeviri, articoli* contiene due testi pubblicati sul «Quotidiano» di Roma nel 1950, inseriti fra i saggi sparsi di questa sezione.

Una cartella intitolata *Passione e ideologia (II)* è andata dispersa.

PI (III)

Questo scartafaccio, *Passione e ideologia* (III) (*Articoli, saggi ecc.*) ha le stesse caratteristiche esterne di *Saggi* 1950; acquisito dalla Biblioteca Nazionale di Roma e collocato nella Sezione Manoscritti, segnatura Vitt. Em. 1561/1, comprende testi scritti più o meno fra il 1950 e il 1958 per «Paragone», «Giovedì», «La Libertà d'Italia» ecc.; pezzi rimasti inediti in vita e solo tre saggi che andranno a far parte di PI. Le ultime carte comprendono due reportages e una stesura incompleta di *La lunga strada di sabbia*, 1959 (RR I, p. 1479).

PI (IV)

Sempre alla Biblioteca Nazionale si trova *Passione e ideologia* (IV) (*Articoli, saggi ecc.*) con la segnatura Vitt. Em. 1561/2. Il tipo e il formato della cartella sono uguali a quelli delle altre. Sei dattiloscritti corrispondono a testi pubblicati in PI; molti scritti sono usciti postumi in PM e sono datati tra il 1951 e il 1954; un fascicolo intitolato *Dialettali* racchiude tutti i saggi pasoliniani sui poeti dialettali, risalenti sempre al periodo 1951-54. Due appunti contenuti in questa cartella sono degni di nota: uno è una specie di indice: *Irreligiosità di Sbarbaro. Pascoli e il Novecento. Antologia dei poeti contemporanei: Antologia della Voce – Antologia della Ronda – Antologia degli Ermetici – Antologia dell'ultima generazione. La parola "cuore" in Saba*. L'altro è un *Appunto* di presentazione di un libro di critica, probabilmente proprio PI in una primitiva fase di composizione.

PI (V)

Alla Biblioteca Nazionale c'è una terza cartella che qui ci interessa: *Passione e ideologia* (V) (*Articoli, saggi ecc.*), con la segnatura Vitt. Em. 1561/3. La veste esterna è sempre la stessa. Ventitré saggi qui contenuti, corredati da appunti e in stesure diverse, sono confluiti in PI nel 1960. Gli altri scritti, pochi, sono usciti postumi in PM.

PI (V) (*Inediti*)

In AP si trova una cartella (uguale alle altre come formato) intestata *Passione e ideologia* (V) (*Articoli, saggi ecc.*) (*Inediti*), la cui composizione si presenta più complessa. Un titolo della prima pagina ribadisce: *Pezzi inediti esclusi da "Passione e ideologia"*. Segue un testo, *Due parole al lettore*, che è una prima stesura della *Nota* pubblicata in PI.

Dodici pagine manoscritte e dattiloscritte con indici, elenchi di nomi e di titoli, illustrano le varie forme di composizione cercate o

previste per PI e precedono otto saggi, indicati con i numeri romani riguardanti il dialetto sia dal punto di vista poetico che linguistico.

Per il resto la cartella contiene scritti usciti postumi in PM (pubblicati dall'autore prevalentemente nel «Punto»); degli inediti in volume usciti in «Officina», «Palatina» ecc.; saggetti non completati e qualche intervento, intervista o dichiarazione. Anche se c'è qualche testo risalente al 1950, la maggior parte degli scritti va dal 1955 al 1959.

Scartafaccio '54-55

Un elenco di autori da recensire e tutta una serie di progetti sia di libri di saggistica e antologie che di prose narrative sono presenti in un *Piano di lavoro (ottobre 1952)* contenuto in *Scartafaccio 1954-55*. Questa cartella di AP (veste esterna consueta: color ruggine ecc.), pur essendo formata soprattutto da testi poetici che confluiranno in *Le ceneri di Gramsci* contiene alcuni testi in prosa in comune con le cartelle di cui sopra (per esempio una parte di *Pamphlet dialettale*), mettendo in evidenza un sistema di lavoro che vede Pasolini inserire in un primo momento dentro una cartella sia testi poetici, sia prose narrative (qui ci sono anche le *Favole* pubblicate sul «Caffè», cfr. RR I, pp. 1430-4), sia risposte a inchieste, e l'accostamento è dovuto a semplici circostanze cronologiche.

Cartella marrone

Una cartella di pelle marrone che porta incise le iniziali di Pasolini (fa parte di AP) contiene prevalentemente testi in prosa (un fascicolo intitolato *Scartafaccio 1959* più che poesie comprende testi di canzoni) composti tra il 1959 e il 1962. Dentro c'è di tutto: recensioni cinematografiche per «il Reporter», risposte a questionari, lettere aperte, recensioni di libri, racconti diaristici, una sceneggiatura manoscritta, lettere private ecc. Si può dire che niente è stato pubblicato in volume se non postumamente (per esempio in PM e in *I film degli altri*).

Libro croci

Il libro delle croci (1963, settembre) è una cartella che contiene molti testi poetici ma anche alcune note di carattere saggistico come ad esempio uno scritto sul «Belli» pubblicato sul «Giorno» (cfr. SLA, pp. 2409-15). La data indicata da Pasolini è aperta, nel senso che egli prevedeva di inserirvi testi anche posteriori, mentre ci sono anche lavori scritti in precedenza.

Note '67-68

Un fascicolo contenuto originariamente solo dentro un foglio bianco ripiegato, intitolato da Pasolini *Note Appunti Articoli Interviste ecc. (1967-1968)* ci interessa perché, a parte alcuni testi che sono confluiti in EE, con appendici inedite riguardanti gli stessi argomenti, contiene gli scritti di Pasolini usciti in «Nuovi Argomenti» e non editi in volume.

Articoli '67-71

Una cartella confezionata esternamente da altri ma comprendente testi messi in successione da Pasolini, raggruppa articoli, interviste, interventi usciti nei principali giornali e riviste di quegli anni («Nuovi Argomenti», «Il Giorno», «Filmcritica», «L'Espresso» ecc.) ed è databile fra il 1967 e il 1971. Qualche pezzo è uscito sempre in EE, alcuni postumi in PM.

Nuove questioni linguistiche

Una cartella (leggera, color caffelatte) destinata a AP porta l'intestazione d'autore *Nuove questioni linguistiche (e poesie marxiste)* (1964-65) '66. Il titolo è stato impostato in tempi diversi, è manoscritto con penna rossa, nera e blu. Il contenuto è molto vario ed è difficile fare una descrizione precisa e puntuale degli scritti. Il testo che apre la cartella, intitolato *Guerra civile o rivoluzione?* (con un primo titolo cassato: *Epistolona*), si presenta come un intervento preparato per un convegno («A cosa ci conduce un esame linguistico dell'espressione "Gran Numero", che è stata trovata come sigla a questo intelligente convegno?»). Gli argomenti trattati sono «la questione dei giovani», la «Nuova Sinistra» americana, il «Terzo Mondo» ecc. e da riferimenti interni questo grosso saggio non si può datare anteriormente al maggio '68. In successione si trova nella cartella un bloc-notes grande con un titolo manoscritto, *Il rittema*, riempito per metà da appunti che riguardano i temi affrontati in EE, soprattutto nella sezione *Cinema*. Fra le pagine del bloc-notes sono inseriti tre fascicoli, uno che contiene il saggio *Contro la televisione*, il secondo brevi poesie manoscritte datate 1966, il terzo un elenco dettagliato con progetti di film da farsi.

Fra gli altri materiali della cartella, più o meno databili fra il 1964 e il 1966, figurano testi o appunti di scritti usciti su «Nuovi Argomenti»; una copia di «Rinascita», a. XXII, n. 5, 30 gennaio 1965 che, ripiegata, contiene (tralasciando appunti inediti o di cui non si riesce a individuare l'uscita a stampa) una serie di testi riprodotti in EE e la relazione sul pittore Girolamo Romanino; un'altra serie di testi che si ritrovano in EE; le *Confessioni tecniche* pubblicate insieme alla sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*; le ri-

sposte di P.P.P. a un questionario della Rai a proposito di Dante; la recensione a *La macchina mondiale* di Paolo Volponi; uno scritto sul X Congresso del Pci ecc.

Codice dei codici

Una cartella leggera da archivio intestata da Pasolini a penna *Il codice dei codici* contiene in apertura un certo numero di carte con appunti manoscritti sulla lingua e sul cinema, tre indici dattiloscritti e alcuni titoli riguardanti il cinema e la realtà. Nessuno degli indici corrisponde esattamente all'indice di EE; sono previsti saggi su Gadda e su Volponi, il *Diario di un manoscritto d'avanguardia* (M. Ferretti) ma soprattutto testi poetici (*Poesie marxiste*), *Canzoni e sovracoperte* variamente alternati con testi di EE.

Di seguito si trovano stesure di testi usciti in EE, una conversazione di Pasolini con alcuni giornalisti stranieri registrata al magnetofono il 17 febbraio 1970, un'inchiesta dell'Università del Wisconsin e alcuni saggi intitolati da Pasolini *Appendici* che vengono pubblicati qui come *Appendice* a EE.

Sporadicamente in altre cartelle si sono trovati testi che riproduciamo in questa edizione ma dei quali daremo conto di volta in volta (spesso sono le presentazioni in prosa delle raccolte poetiche e pertanto stanno insieme alle poesie).

Per le cartelle che presentano un titolo uguale o affine all'intestazione di un testo edito in vita dell'autore o semipostumo, la descrizione verrà data fra le notizie riguardanti il volume.

SAGGI GIOVANILI

[1941-1957]

DA «A. SOFFICI O DELLA DIVULGAZIONE» (1941)

Inedito, dattiloscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3. La prima pagina del dattiloscritto porta il titolo *A. Soffici o della divulgazione*, e la data dicembre 1941. Il saggio comprende quattro paragrafi: 1. *Polemica sul «Richiamo all'ordine»*; 2. *Anatomia del «Lemmonio»*; 3. *Distinzioni sul «Taccuino»*; 4. *A. Soffici, o della divulgazione*. I due passi che pubblichiamo sono tratti dal paragrafo 3. Il testo nella prima pagina è firmato («Bologna – mese di dicembre del 1941 | Pier Paolo Pasolini | “A. Soffici, o della divulgazione”»); da una lettera a Franco Farolfi dell'autunno del '40 si ricava che il saggio fu scritto a pagamento, per conto di una studentessa di Firenze (LE I, pp. 15-6):

Devo fare un'esercitazione su Ardengo Soffici, per una ragazza dell'Università di Firenze. (Ci guadagnerò circa 200 lire, che unite alle 200 abbondanti che avrò in compenso del libro sull'arte, formano una simpatica sommetta!)

Il «libro sull'arte» era un volumetto (mai realizzato) sull'arte contemporanea italiana per una collana monografica a cura della Gil (editore Cantelli). Cfr. la già citata lettera a Farolfi (LE I, p. 15).

Il saggio di Bargellini a cui Pasolini si riferisce è *Falsità della sincerità*, in «Frontespizio», a. XVII, n. 6, giugno 1939.

I versi citati a p. 8 sono i primi del sonetto 98 (edizione Marti 1956) di Cecco Angiolieri, che qui Pasolini interpreta come poeta «sincero e maledetto». Quelli citati di Soffici a p. 6 sono tratti da *Messaggio* (in *Marsia e Apollo*, Vallecchi, Firenze 1938).

Arlecchino è un testo di Soffici del 1914; *Giornale di bordo* del 1915.

MICROCOSMO (1942)

«Architrave», a. II, n. 6, aprile 1942; poi in PM. Manca il dattiloscritto. Il testo è una recensione a Siria Masetti, *Microcosmo*, Inteli-sano, Catania 1941.

«Rivoluzione» era un quindicinale di politica, letteratura e arte, pubblicato a cura del Guf di Firenze dal 1940 al 1943.

Il *Conservatorio di Santa Teresa* è, com'è noto, un romanzo di Romano Bilenchi (Vallecchi, Firenze 1940).

«UMORI» DI BARTOLINI (1942)

«Architrave», a. II, n. 7, maggio 1942; poi in M. Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»* (1942-1943), Cappelli, Bologna 1977.

Luigi Bartolini (1892-1963), anconetano ma vissuto a Roma, è noto per la sua attività figurativa ma anche per alcuni volumi di poesie (*I parenti*, 1915; *Poesie ad Anna Stickler*, 1941); tra i suoi romanzi, oltre a quelli qui ricordati da Pasolini, il più noto è *Ladri di biciclette* (1946), da cui De Sica trasse il film omonimo.

Per l'interesse nei confronti di Luigi Bartolini, cfr. la lettera a Luciano Serra dell'agosto 1941 in LE I, pp. 69-77 (p. 72).

PER UNA MORALE PURA IN UNGARETTI (1942)

«Il Setaccio», a. III, n. 1, novembre 1942; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

I versi, notissimi, citati all'inizio del saggio sono tratti rispettivamente dal *Passero solitario* di Leopardi, dal sonetto 279 del *Canzoniere* di Petrarca e dal sonetto *Alla sera* di Foscolo.

COLLEZIONI LETTERARIE (1942)

«Il Setaccio», a. III, n. 2, dicembre 1942, nella rubrica *Fuoco lento* con lo pseudonimo Pio; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

I volumi pubblicati dall'editore fiorentino Parenti di cui parla Pasolini sono: Sandro Penna, *Poesie* (1939), Beniamino Dal Fabbro, *Villapluvia e altre poesie* (1942), Luca Ghiselli, *Poesie*, con un'appendice di prose e racconti (1942), Virgilio Giotti, *Colori* (1942), Glauco Natoli, *Poesia* (1939).

PERSONALITÀ DI GENTILINI (1943)

«Il Setaccio», a. III, n. 3, gennaio 1943; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

È la recensione a una mostra di disegni di Franco Gentilini (è chiamato in causa un «visitatore»). Nello stesso numero del «Setaccio» Pasolini firma un altro articolo dedicato alle arti figurative: *Galleria Ciangottini*, su una collettiva di giovani artisti bolognesi

presentati da Francesco Arcangeli (Mandelli, Ilario Rossi, Luciano Minguzzi, lo stesso Ciangottini).

«DINO» E «BIOGRAFIA AD EBE» (1943)

«Il Setaccio», a. III, n. 4, febbraio 1943; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

Romano Bilenchi, *Dino e altri racconti*, Vallecchi, Firenze 1942.

Mario Luzi, *Biografia a Ebe*, Vallecchi, Firenze 1942.

Nome e lagrime è il titolo di un volumetto (Parenti, Firenze 1941) di Elio Vittorini che conteneva, oltre al racconto omonimo, anche *Conversazione in Sicilia*. *Gli anni perduti*, romanzo di Vitaliano Brancati scritto tra il 1934 e il 1936, uscì in volume (Parenti, Firenze) nel 1941.

Con «capitolo» si intende, nella prosa italiana degli anni Trenta, uno scritto di taglio breve, artisticamente prezioso; una antologia di Falqui intitolata appunto *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento* uscì presso Vallecchi nel 1938.

COMMENTO A UN'ANTOLOGIA DI «LIRICI NUOVI» (1943)

«Il Setaccio», a. III, n. 5, marzo 1943; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

È la recensione a *Lirici nuovi*, antologia a cura di Luciano Anceschi, Hoepli, Milano 1943. Il passo su Penna riprende quasi alla lettera ciò che Pasolini aveva scritto pochi mesi prima, sempre sul «Setaccio»: cfr. *Collezioni letterarie* (qui a p. 25).

Il saggio di Luzi citato, *Un'illusione platonica*, è contenuto in *Un'illusione platonica e altri saggi*, Edizioni di Rivoluzione, Firenze 1941.

GIUSTIFICAZIONE PER DE ANGELIS (1943)

«Il Setaccio», a. III n. 5, marzo 1943; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

COMMENTO ALLO SCRITTO DEL BRESSON (1943)

«Il Setaccio», a. III, n. 6, maggio 1943; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit.

Il riferimento è all'articolo di Georges Bresson, *Pittura francese 1900-1940*, uscito sullo stesso numero della rivista (anche il pezzo di Bresson è compreso nell'antologia *Pasolini e «Il Setaccio»*, pp. 130-4).

Paura della pittura è il titolo di un intervento di Renato Guttuso in «Prospettive», a. VI, n. 25-27, gennaio-marzo 1942.

UNA MOSTRA A UDINE (1943)

«Il Setaccio», a. III, n. 6, maggio 1943; poi in Ricci (a cura di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit. Sulla mostra a Udine dei pittori Bierti, Mitri, Pittino, dell'incisore Tramontin, degli scultori Micconi, Piccini e Pischiutti.

«Ce fastu?» («che fai?»), la sola espressione friulana citata da Dante nel *De vulgari eloquentia*) era la rivista della Società Filologica Friulana.

LUCIANO MINGUZZI (1943)

«Signum», n. 16-17, 10-25 giugno 1943.

Pasolini era stato invitato a collaborare a «Signum» da Carlo De Roberto alla fine del 1942, dopo lo scritto su Weimar uscito su «Architrave» e sul «Setaccio» (cfr. la lettera di dicembre a Luciano Serra in LE I, p. 146). Il nome di Minguzzi, ai suoi esordi anche pittore, è già nell'articolo di Pasolini *Galleria Ciangottini*, «Il Setaccio», a. III, n. 3, gennaio 1943, per cui cfr. qui la notizia relativa a *Personalità di Gentilini*.

DIALET, LENGHA E STIL (1944)

«Stroligut di cà da l'aga», aprile 1944. Manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3, con lo stesso titolo.

La traduzione è nostra.

Pietro Bonini (1844-1905), insegnante di Lettere all'Istituto Tecnico di Udine, coi *Versi friulani* (1898) e i *Nuovi versi friulani* (1905) rinnovò il facile bozzettismo della poesia dialettale di fine secolo.

Argeo (pseudonimo di Celso Cescutti) visse appartato e pubblicò versi (*Roses di pradarie*, 1921; *Nev e fantasiis, realtât e poesiis*, 1929) di cui Pasolini apprezzò la «forza espressiva elementare».

Ercole Carletti (1877-1946) fu figura di tutto rilievo nell'ambito della Società Filologica Friulana, e ne fu segretario negli anni difficili della guerra; fu poeta aperto all'influenza del simbolismo francese, e autore di teatro; collaborò con G.B. Corgnali alla revisione del vocabolario friulano *Il nuovo Pirona* (1935). Per i suoi rapporti con Pasolini, si veda il *Carteggio Carletti-Pasolini*, a cura di Novella Cantarutti, Udine 1995.

Bindo Chiurlo (1888-1943), docente universitario, fu autore di

una *Letteratura ladina del Friuli* (1920) e di una *Antologia della letteratura friulana* (1929); in poesia, benché raffinato, rifiutò le tendenze al rinnovamento; i suoi *Versi friulani* (1908) uscirono riveduti nel 1920.

CRONACUTA DI PAISDÒMINI (1944)

«Stroligut di cà da l'aga», agosto 1944, firmato San Pieri. Manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 5.

La traduzione è nostra.

Un altro testo friulano con questo titolo, di tono più narrativo, è uscito sullo «Stroligut» dell'agosto '45 (cfr. RR I, pp. 1290-2 e la notizia relativa, pp. 1727-8).

SUGGESTIONI ONOMASIOLOGICHE NEL CASARSESE (1945)

«Ce fastu?», a. XXI, n. 1-6, giugno 1945; poi in PR. Manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

ACADEMIUTA DI LENGHA FURLANA (1945)

«Il Stroligut», n. 1, agosto 1945.

Sullo «Stroligut» il programma dell'Academiuta è seguito da *Alcune regole empiriche d'ortografia* in cinque punti, introdotte da una nota:

Questo [l'ortografia] sarà certo il punto su cui i filologi del «Ce fastu?» faranno qualche riserva. Ma noi, tuttavia, ci affermiamo sempre fedeli amici della Filologica, nei cui uomini ravvisiamo una tenacia di propositi, un amore al Friuli, una dirittezza morale che ci hanno sempre commossi.

Materiali preparatori in *Materiali di Casarsa*, cassette n. 1 e n. 5 (nella n. 1 si trovano due appunti in friulano *Per l'Academiuta: Relation su la poesia* e *Relation su la grafia*; nella n. 5, un *L'Academiuta di lengha furlana*).

Le ballate *Piruz myo doz* (*Mia dolce pera*) e *Biello dumlo di valor* (*Bella signora di valore*), attribuite al notaio cividalese Antonio Porrenzoni, sono tra i più antichi testi friulani, databili alla fine del Trecento.

STUDI SULLO STILE DI BACH (1944-45)

Inedito, 1944-45. Termine *ante quem* è la stesura della tesi di laurea su Pascoli, che riprende un ampio passaggio del saggio musica-

le, ma è probabile che il lavoro, al quale Pasolini era impegnato secondo la testimonianza di Naldini già nel '44, fosse completato entro l'estate del '45, prima che l'amica violinista Pina Kalč lasciasse il Friuli. In AP gli *Studi sullo stile di Bach* si conservano in due stesure manoscritte (una interrotta), che sigliamo qui A e B. Entrambe si trovano in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 1. A presenta alcune correzioni a penna e diversi spazi bianchi, in attesa di integrazioni (per lo più di singole parole); B è una copia di A: completa le parti mancanti e introduce qualche modifica – già nel titolo del saggio: *Studi sullo stile di Bach (limitatamente alle sei sonate per violino solo)* in A, e semplicemente *Studi sullo stile di Bach* in B. Diverso nelle due stesure è anche il titolo del capitolo introduttivo: *Prefazione ossia confessione* in A, e *Nota* in B. B si interrompe dopo il capitolo I, *Il Siciliano*, in una forma che comprende anche l'attacco di quello che in A è presentato come capitolo II («Certamente il punto d'inizio di ogni composizione bachiana è già altissimo. E tutto il resto non dovrà che mantenersi alla stessa altezza»). Il testo che riproduciamo segue B finché è possibile (per la *Nota* e il capitolo I), proseguendo con A per le parti che l'autore non ha trascritto in pulito.

Gli esempi musicali di Pasolini a un certo punto si interrompono nel manoscritto, e al loro posto è tracciato solo il pentagramma; quando il testo ha consentito di individuarli, abbiamo inserito gli esempi mancanti.

La stagione bachiana di Pasolini, legata all'amicizia con la violinista Pina Kalč, trova testimonianza nei «Quaderni rossi» (cfr. in particolare l'annotazione del 19 gennaio 1947, riferita al '44, in RR I, pp. 152-3) e nel romanzo incompiuto *Atti impuri*, in lavorazione fra il '47 e il '50. In una delle parti scritte proprio nel '50, e poi casate, il protagonista è alle prese con uno studio sulle sonate per violino di Bach (la riportiamo secondo la lezione del testimone unico in AP):

Bach rappresentò per me in quei mesi la più forte e completa distrazione: rivedo la mia stanzetta dei Cicuto, il leggio aperto alla luce della finestra, P. che dà la pece all'arco, e lo spartito delle «sei sonate»... Rivedo ogni rigo, ogni nota di quella musica; risento la leggera emicrania che mi prendeva subito dopo le prime note, per lo sforzo che mi costava quell'ostinata attenzione del cuore e della mente. La piccola stanza spariva, sommersa dall'argento freddissimo e ardentissimo del Siciliano: io l'ascoltavo e lo svisceravo, particolare per particolare; avevo scritto degli «studi» interpretando l'Adagio e il Siciliano della prima sonata, la Ciaccona della terza, il Preludio del-

la sesta; e ogni volta verificavo *in re* le mie approssimazioni estetiche, torturato dal disagio elementare che dà una bellezza intera e reale.

Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto, e ogni volta che lo riudivo mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte. Come parteggiavo per la Carne! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che, per un'ingenua sovrapposizione di immagini, immaginavo cantate da un giovanetto. E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti! È evidente che soffrivo, anche lì, d'amore; ma il mio amore trasportato in quell'ordine intellettuale, e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele.

p. 79: Nel secondo esempio musicale (dalla *Sonata* n. 6, Preludio) Pasolini manca di notare il tempo (3/4) e la pausa iniziale del valore di una croma, posta prima delle note, anche se il testo rileva la pausa iniziale («prima il silenzio, dopo il suono»).

p. 83: Nel primo esempio musicale (dal *Siciliano*, frammento dell'ultima parte della prima battuta), Pasolini non registra un bemolle al si. Diamo qui, come nel caso delle altre sviste, segnalate più oltre, il testo corretto secondo la partitura dell'edizione Bach-Gesellschaft, vol. XXVIII, Leipzig 1851-99.

p. 84: Nel commento al terzo esempio musicale (ultime due battute del *Siciliano*), è da notare che dove Pasolini parla di «semibiscrome» è da intendere, invece, «semicrome».

p. 89: Il primo esempio musicale (*Sonata* n. 1, Adagio, battuta 1) è notato correttamente nei valori, ma scorretto nelle indicazioni delle alterazioni.

p. 90: Nel secondo esempio musicale (*Sonata* n. 1, Adagio, battuta 21^a), al si manca un bemolle. La battuta è la penultima, e non, com'è detto nel testo, l'ultima.

Nel testo, Pasolini impiega sempre il termine «suonata», ma abbiamo preferito riportarlo al più regolare «sonata».

Il passo del *Viaggio in Italia* di Goethe citato da Pasolini a p. 87 è quello che porta la data «7 ottobre, di sera».

DA «ANTOLOGIA DELLA LIRICA PASCOLIANA» (1945)

Discussa a Bologna nel novembre del 1945, la tesi di laurea di Pasolini è stata pubblicata postuma in P.P. Pasolini, *Antologia della*

lirica pascoliana. Introduzione e commenti, a cura di Marco A. Bazzocchi, con un saggio di Marco A. Bazzocchi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1993. Il testo è quello del dattiloscritto in deposito presso l'Archivio storico dell'Università di Bologna, con correzioni a penna introdotte dall'autore. Come il curatore dell'edizione Einaudi, abbiamo integrato fra parentesi quadre, quando lacunosi, i dati bibliografici forniti da Pasolini in nota; sempre fra parentesi quadre, nel corpo del testo, abbiamo aggiunto i riferimenti bibliografici mancanti, che nell'edizione Einaudi figurano al piede con esponente alfabetico. Prime stesure e materiali preparatori si conservano (per lo più manoscritti) in *Materiali di Casarsa*, cassette n. 1, 2, 3, 4.

Pasolini, che aveva pensato inizialmente a una tesi con Longhi, si orienta su Pascoli alla fine del 1943 e fin dal gennaio del 1944 chiede all'amico bolognese Luciano Serra di proporre per suo conto una tesi su Pascoli al professore di Letteratura italiana, Carlo Calcaterra (LE I, p. 189). La proposta è subito accolta (il titolo, inizialmente, doveva essere *Prolegomeni ad un'antologia della lirica pascoliana* (LE I, p. 192), e già nell'aprile del '45 il lavoro è pronto per essere presentato a Calcaterra, anche se la tesi è discussa solo in novembre («Ora che mi sono laureato, il giorno 26, con lode, ho ritrovato la mia confusa libertà», LE I, p. 215). La tesi comprende uno studio sulla poesia di Pascoli (*Introduzione*) e un'antologia di testi commentati (*Antologia e commenti estetici*). L'*Introduzione* a sua volta è divisa in tre parti: *Parte prima*; *Parte seconda*; *Brevi chiarimenti sui testi di poesia*, dedicati rispettivamente a *Myrica*, *Canti di Castelvecchio*, *Primi e Nuovi Poemetti*, *Poemi Conviviali*, *Odi e Inni*, *Poemi Italici* e *Canzoni di Re Enzo*, con l'aggiunta dei *Poemi del Risorgimento*. Le pagine che riproduciamo sono quelle della *Parte seconda* dell'*Introduzione* e di *Brevi chiarimenti sui testi di poesia*. È da notare la coincidenza del passo sulla poesia «musicale» (pp. 108-10) con uno degli *Studi sullo stile di Bach* (pp. 78-9), da «È musicalità» fino ad «arte poetica».

Da tre lettere del gennaio 1953 a Giacinto Spagnoletti (LE I, pp. 519-20, 526, 538) risulta che Pasolini aveva l'intenzione – ancora tre anni dopo il trasferimento a Roma – di pubblicare il suo lavoro bolognese. Il progetto non va in porto, ma dalla tesi è tratto l'articolo del 1947 per «Convivium» (*Pascoli e Montale*, anticipato parzialmente su «Libertà» nel maggio 1946, per cui cfr. LE I, p. 303) e qualche spunto riaffiora ancora nel saggio del '55 (anno del centenario pascoliano) per il primo numero di «Officina» (*Pascoli*, confluito poi nel '60 in PI).

p. 91: Nella *Biographia literaria* (1817), Coleridge distingue tra

imagination e *fancy*: *imagination* è la facoltà creatrice, *fancy* la facoltà ordinatrice, responsabile dell'esecuzione stilistica.

p. 99: Come Pasolini spiega nella prima parte dell'*Introduzione* (qui non pubblicata), con l'aggettivo «romanzo» si intende quel vettore che spinge il linguaggio verso le proprie origini popolari e tendenzialmente verso il dialetto.

p. 117: Nel commento estetico alla terza parte di *Napoleone* (qui non pubblicata) Pasolini sottolinea la novità fonica e ritmica dell'endecasillabo dell'ultimo Pascoli, notando «un più aspro gioco di accenti, di vocali, di allitterazioni», una «scabra modernità, che disereda l'endecasillabo come umanizzandolo»; segnala gli aggettivi che «attutiscono e aerano i nomi» («nubi reduci», «muffita nebbia»); sono cose di cui si ricorderà nell'aggettivazione delle *Ceneri di Gramsci*.

p. 124: I rapporti tra Pascoli e Montale sono sviluppati anche nel commento estetico all'*Uccellino del freddo* (qui non pubblicato), e saranno ripresi nel già citato *Pascoli e Montale* di «Convivium».

p. 137: «Kikkabau» è una voce onomatopeica usata da Pascoli nei *Poemi di Psiche*, vv. 374-5.

PENSO AI MONDI METAFISICI... (1946)

«Libertà», 17 marzo 1946.

«AMAREZZA» DI FRANCO DE GIRONCOLI (1946)

«Libertà», 4 aprile 1946.

Recensione a F. de Gironcoli, *Vòt poesiis* (1944) e *Altris poesiis* (1945). Le due *plaquettes*, in cinquanta esemplari fuori commercio, sono state ripubblicate col titolo *Elegie in friulano*, Edizioni di Treviso, Treviso 1951 (nuova edizione accresciuta, Società Filologica Friulana – All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1968).

Il *tanca* è una forma metrica della poesia classica giapponese, consistente di trentuno sillabe ripartite in cinque versi, secondo lo schema 5-7-5-7-7.

AL LETTORE FRIULANO (1946)

«Il Stroligut», n. 2, aprile 1946. Senza firma, ma di Pasolini. Il manoscritto si conserva in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3, col titolo *Al lettore*.

VOLONTÀ POETICA ED EVOLUZIONE DELLA LINGUA (1946)

«Il Stroligut», n. 2, aprile 1946; manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Il passo compreso tra «credo del resto» e «sincerità» è ripreso da una lettera a Franco de Gironcoli del 3 novembre 1945 (cfr. LE I, pp. 209-10).

Il prof. Gino Bottiglioni insegnava Glottologia all'Università di Bologna negli anni in cui la frequentava Pasolini; con lui Pasolini diede un esame sul latino preromanzo e sulla formazione delle lingue neolatine nell'a.a. 1940-41.

Giulio Bertoni (1878-1942), modenese, si dedicò allo studio della letteratura provenzale, della letteratura italiana dei primi secoli e della cultura del Rinascimento nell'Italia del Nord; fu anche insigne dialettologo (*Italia dialettale*, 1916); fondò (1917) e diresse l'«Archivum Romanicum» e poi (1941) «Cultura neolatina»; dopo la sua conversione all'idealismo, soprattutto gentiliano, scrisse *Lingua e pensiero* (1932) e *Lingua e cultura* (1939): in questi libri operò una distinzione tra “lingua” intesa come fatto culturale collettivo e “linguaggio” inteso come atto individuale dell'espressione (la “lingua” essendo quindi oggetto di critica storica, il “linguaggio” di critica estetica).

PRESENTAZIONE DELL'ULTIMO «STROLIGUT» (1946)

«Libertà», 26 maggio 1946; poi in PR.

Jean Chuzeville tradusse le poesie di Ungaretti (*Vie d'un homme*) nel 1939.

Il puls rafât è una poesia friulana di Pasolini, pubblicata ora in BE, pp. 1602-4.

Per le «teorie ascolane» sul friulano, cfr. la notizia relativa a *Poesia popolare italiana* in PI.

POESIA DI SINISTRA E DI DESTRA (1946)

«Libertà», 15 giugno 1946. Manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 2.

Il saggio di Moravia sulla «Fiera letteraria» è in realtà un'intervista di Alfredo Pieroni, *Destra e sinistra letteraria secondo Alberto Moravia*, «La Fiera letteraria», a. I, n. 10, 15 giugno 1946.

LETTERA DAL FRIULI (1946)

«La Fiera letteraria», a. I, n. 21, 29 agosto 1946; poi in PR.

Nei *Ricordi di vita artistica e letteraria* di Ardengo Soffici c'è un capitolo intitolato *La casa di Zorutti* (cfr. le pp. 119-26 dell'edizione ampliata – Vallecchi, Firenze 1942).

TRANQUILLA POLEMICA SULLO ZORUTTI (1946)

«Libertà», 16 ottobre 1946; poi in PR.

Giorgio Provini, al quale si rivolge la lettera aperta sullo Zorutti, aveva risposto all'articolo di Pasolini *Lettera dal Friuli* (in questo volume a p. 172) con il suo *La fiera letteraria*, uscito sul «Messaggero Veneto» il 29 settembre 1946.

Il 6 ottobre 1946 era intervenuto nella polemica Bepo Marchetti (*Anti-zorutismo*, in «Patrie dal Friul»), accusando Pasolini e l'Academiuta di un «provenzalismo cerebrale, artificiale, erudito, che può anche piacere a quattro iniziati ma che non può diventare vivanda per la Furlanìa».

PAOLO WEISS (1946)

In *Paolo Weiss*, Edizioni della Piccola Galleria, Roma 1946.

Testo del catalogo di una mostra inaugurata il 9 ottobre, con 34 tavole del pittore.

Della «Piccola Galleria» era direttore Gino Colussi, lo zio che aiutò Pasolini e la madre nei primi mesi del loro soggiorno a Roma.

I NOMI O IL GRIDO DELLA RANA GRECA (1945-1946)

Inedito, 1945 o 1946. Dattiloscritto in pulito, con spazi bianchi in corrispondenza di alcune parole greche, in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 5. Abbiamo integrato fra parentesi quadre le parole mancanti.

Nel dattiloscritto si trovano alcune annotazioni manoscritte di Pasolini, che riguardano le citazioni contenute nel testo; accanto alla citazione di p. 193 («invinciblement caché...») si legge «Pascal»; accanto alla prima di p. 194 («quiete nella luce») si legge «Proust»; accanto alla seconda di p. 194 («pulchritudo tam antiqua») si legge «sant'Agostino»; accanto a quella di p. 197 («in nessuna delle lingue...») si legge «Paulhan, *Delle immagini inseguite*».

Le due «parole greche ignote», ἔμπυρα χαλκοαρᾶν, appartengono in realtà alla *Istmica* IV di Pindaro: il verso completo (v. 63) è ἔμπυρα χαλκοαρᾶν ὀκτὼ θανόντων («sacrifici con il fuoco in onore degli otto eroi morti armati di bronzo»).

SOPRA ALCUNE IMMAGINI DI RACINE (1945-1946)

Inedito, 1945 o 1946. Dattiloscritto in pulito con poche correzioni a penna in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3. Nella stessa cassetta si conserva un abbozzo dello stesso testo, intitolato *Sopra alcune immagini di Racine che potrebbero costituire i suoi limiti ecc.*

A proposito dell'interesse pasoliniano per Racine in questi anni, forse vale la pena di segnalare che in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 5, esiste una pagina cancellata, intitolata *L'Andromaca di Jean Racine nuovamente tradotta in pessimi endecasillabi da Pier Paolo Pasolini*.

Edouard Bourdet (1887-1945), drammaturgo famoso soprattutto per la sua produzione satirica e per due testi (*La prisonnière*, 1926 e *La fleur des pois*, 1932) sul tema dell'omosessualità femminile.

Henri-René Lenormand (1882-1951), narratore e drammaturgo, la cui produzione è fortemente segnata dall'analisi freudiana; i suoi testi più noti sono *Le mangeur de rêves* (1922), *L'homme et ses fantômes* (1925), *Terre de Satan* (1942).

Jean Sarment (1897-1976) è noto soprattutto per i suoi *Poèmes* (1964).

L'ISPIRAZIONE NEI CONTEMPORANEI (1947)

«La Fiera letteraria», a. II, n. 10, 6 marzo 1947.

Da due lettere a Ennio de' Concini, caporedattore della rivista, risulta che l'articolo era stato inviato alla «Fiera» da tempo in sostituzione di un *Dialetto e poesia* poi non pubblicato, almeno con questo titolo (cfr. LE I, pp. 272-3 e 280).

Ellis Havelock (1859-1939), saggista e psicologo inglese; famosi i suoi *Studies on the psychology of sex* (1897 e 1928).

QUATTRO APPUNTI (1947)

«Libertà», 15 giugno 1947; poi in PM. Manoscritto col titolo *Lecture in Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Recensione ad Alberto Moravia, *Due cortigiane e Serata di San Giacomo*, L'Acquario, Roma 1945; Nicola Lisi, *Paese dell'anima*, Il Frontespizio, Firenze 1942, *Diario di un parroco di campagna*, Vallecchi, Firenze 1942, *Amore e desolazione*, Vallecchi, Firenze 1946; Vitaliano Brancati, *Il vecchio con gli stivali*, Bompiani, Milano 1946, *Don Giovanni in Sicilia*, Rizzoli, Milano 1941, poi Bompiani, Milano 1942; Dino Menichini, *Ho perduto i compagni*, Scheiwiller, Milano 1947.

L'estratto della *Romana* di Moravia uscì su «Pesci rossi», a. XIII, n. 4, aprile 1947 (il libro poi da Bompiani nel luglio 1947).

Le osservazioni sulla semplicità voluta e sulla facilità un po' meccanica degli ultimi libri di Moravia saranno riprese da Pasolini nel dialogo tra i due protagonisti letterati del *Disprezzo della provincia* (cfr. RR I, p. 424).

IL COLLOREDO E IL SONETTO (1947)

«Quaderno romanzo», n. 3, giugno 1947, firmato Erasmo Colùs. Dattiloscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Ermes di Colloredo (1622-1692) è considerato il vero iniziatore della poesia friulana. A lui si devono sonetti, canzoni e altri componimenti, principalmente di genere realistico-satirico e moralistico-grottesco.

SGUARDO AI DIALETTALI (1947)

«Quaderno romanzo», n. 3, giugno 1947. Sulla rivista il pezzo figura insieme a quello che segue in questa raccolta. Sono presentati entrambi come *Noterelle indigene*.

DISSENSI PER UN SOMMARIO DI LETTERATURA FRIULANA (1947)

«Quaderno romanzo», n. 3, giugno 1947.

Le «riserve» su D'Aronco da parte di Pasolini si erano effettivamente espresse in una breve recensione alla *Piccola antologia friulana*, preparata dal D'Aronco stesso per Gastaldi nel 1947. Nella recensione («La Fiera letteraria», a. II, n. 21, 22 maggio 1947) Pasolini riprendeva la ormai consueta polemica antizoruttiana.

VERNICE (1947)

«La stretta di mano», Numero unico della Somsì sanvitese in occasione del suo 80° anniversario, 31 agosto 1947.

Sul numero unico della Somsì (Società Operaia di Mutuo Soccorso di San Vito) – lo stesso in cui esce il racconto *Quello lì è il mio padrone* (RR I, pp. 1324-9) – il testo è accompagnato da questa didascalia: «Parole pronunciate dal dott. Pier Paolo Pasolini alla inaugurazione della Mostra» (la Mostra è l'Esposizione di Arte e Artigianato organizzata dalla Società Operaia nell'ottantesimo anniversario della sua fondazione).

Su Bellunello e su Bruno Saetti, due dei pittori nominati in que-

sto saggio, esistono in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 2, due «tentativi di saggio» manoscritti, non compiuti.

LA LUCE E I PITTORI FRIULANI (1947)

«Il Messaggero veneto», 21 settembre 1947. Manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

È un intervento sulla Mostra di Tricesimo (in provincia di Udine) dove avevano esposto fra gli altri Federico De Rocco e Giuseppe Zigaina.

IL FRIULANO DI CARLETTI (1947)

«Lotta e lavoro», 27 settembre 1947. Manoscritto col titolo *Poesia e onestà in Carletti*, in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3. Nella stessa cassetta altri appunti sul poeta.

Recensione a Ercole Carletti, *Poesie friulane*, Società Filologica Friulana, 1947.

Per i rapporti di Pasolini con Carletti, cfr. la notizia relativa a *Dialet, lenga e stil*.

IL RITRATTO A UDINE (1947)

«Il Mattino del Popolo», 12 ottobre 1947. Riprende senza modifiche sostanziali un articolo uscito la settimana precedente, *Scheda per 55 ritratti*, in «Lotta e lavoro», 5 ottobre 1947. Dattiloscritto col titolo *Scheda per 57 ritratti* in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Sulla Mostra Triveneta del ritratto, tenuta a Udine nella Sala della Loggia del Lionello (27 settembre-12 ottobre 1947), cui partecipano Zigaina, Pittino, Turrin, Valenzin, Toso, Saccomani, Mitri, Tramontin, Novati, Barbisan, Afro, Semeghini, Anzil, Dri.

SULLA POESIA DIALETTALE (1947)

«Poesia», «Quaderni internazionali» diretti da Enrico Falqui, VIII, ottobre 1947.

Per i poeti dialettali di cui si parla in questo saggio, si veda *La poesia dialettale del Novecento*, in PI.

Il saggio pasoliniano sarà discusso più tardi (dopo l'uscita della *Poesia dialettale del Novecento*) da Mario Boselli su «Galleria», a. IV, n. 2-3, maggio 1954 (*L'odierna critica sulla poesia dialettale*).

DUE POSTILLE.

PER SALVATORE DI GIACOMO. PER DELIO TESSA (1947)

«Poesia», «Quaderni internazionali» diretti da Enrico Falqui, VIII, ottobre 1947, firmato con la sigla P.P.P. Manoscritto della seconda «postilla» in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3, col titolo *Nota su Tessa*.

Il pezzo su Di Giacomo sarà parzialmente ripreso nella *Poesia dialettale del Novecento*, in PI.

I TERMINI DI ANZIL (1947)

In *Una mostra di Anzil e Furlan*, Udine, 29 novembre-15 dicembre 1947. Dattiloscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Presentazione del catalogo di una mostra organizzata dal Circolo Artistico Friulano a Udine, Palazzo del Comune, 29 novembre-15 dicembre 1947. Al pittore Anzil Pasolini aveva dedicato la poesia *Già declina l'assolato meriggio*, nel catalogo *Pittori veneti (Gruppo Movimento Arte Classica Moderna, Anzil - Canci - Devetta - Guidi - Rapuzzi - Tomea - Zigaina)*, Galleria Bergamini, Milano, 1-15 dicembre 1946, con una premessa di Matteo Marangoni.

SAINTE-BEUVE (1947)

«La Fiera letteraria», a. II, n. 52, 25 dicembre 1947. Manoscritto col titolo *Per la recensione del Sainte-Beuve* in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Recensione a C.-A. Sainte-Beuve, *Teoria e critica*, scelta e introduzione di C. Bo, trad. di G. Trovati, Bompiani, Milano 1947.

PASCOLI E MONTALE (1947)

«Convivium», raccolta nuova, 1947, n. 2; poi in PM. Manca il dattiloscritto.

È un saggio che Pasolini sostanzialmente ricava dalla sua tesi di laurea (*Antologia della lirica pascoliana*, discussa nel '45). La prima parte era già apparsa su «Libertà», 19 maggio 1946, col titolo *Pascoli e Montale. Nota sulle prime poesie degli «Ossi di seppia»*.

Gli «ermogenici» sono i seguaci del retore greco Ermogene di Tarso (160-225 d.C.), autore di scritti tecnici di retorica largamente usati nelle scuole fino in epoca bizantina (in particolare il trattato sulle figure e la qualità dello stile intitolato *Sulle idee*).

La citazione di Seroni è tratta da Giovanni Della Casa, *Le rime*, con annotazioni di Adriano Seroni, Le Monnier, Firenze 1944.

DALLA LINGUA AL FRIULANO (1947)

«Ce fastu?», a. XXIII, n. 5-6, 1947; poi in PR. Manoscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

La raccolta di traduzioni, a cura di Luciano Anceschi, è *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi e D. Porzio, Il balcone, Milano 1945.

UN DIALETTALE SENZA DIALETTO (1948)

«Il Mattino del Popolo», 8 gennaio 1948. Dattiloscritto in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3.

Recensione a Mario Dell'Arco, *La stella de carta*, Palombi, Roma 1947.

ANTOLOGIA DI ZIGAINA (1948)

«Il Mattino del Popolo», 15 gennaio 1948. Materiali preparatori in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 3. In AP si conserva un ritaglio del «Mattino del Popolo», con qualche correzione d'autore (eliminazione di refusi), che qui abbiamo accolto.

«Liquitur et Zephyrus putris se gleba resolvit» – già nei *Parlanti* (cfr. RR II, p. 164) Pasolini aveva eletto questo verso virgiliano (*Georgiche* I 44) a emblema di «quell'equivalenza col reale per cui il peso fisico passa dalla materia all'espressione»; e parlava, allora, del proprio amore per i toponimi.

POESIA DELLA BEMPORAD (1948)

«Il Mattino del Popolo», 12 settembre 1948; poi in PM.

Recensione a Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Urbani e Pettenello, Venezia 1948.

La citazione di Cocteau è tratta da *Le coq et l'arlequin*.

La citazione virgiliana di Serra (il verso è *Georgiche* I 43) è tratta da Renato Serra, *Giovanni Pascoli*, in *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, vol. I, Le Monnier, Firenze 1938.

RAGIONI DEL FRIULANO (1948)

«Il Mattino del Popolo», 2 novembre 1948; poi in PR.

Giuseppe Marchetti (1902-1966), sacerdote, storico e letterato, fu autore di *La scultura lignea nel Friuli* (1956) e di *Il Friuli. Uomini e tempi* (1959); sostenne la causa dell'autonomia friulana e creò intorno a sé il gruppo di Risultive, che mirava alla formazione di una *koinè* letteraria friulana.

Giovanni Battista Corgnali (1887-1956) fu per molti anni bibliotecario alla Biblioteca civica di Udine; autore di numerosi studi sugli antichi testi in friulano, curò con Ercole Carletti la redazione del *Nuovo Pirona* (1935).

Bernardino Virgili rispose a Pasolini con un articolo sul «Mattino del Popolo» (*Ragioni pratiche del friulano*, 20 novembre 1948), in cui riproponeva la difesa della *koinè* friulana.

PITTURE DI ZIGAINA (1948)

«Il Mattino del Popolo», 7 dicembre 1948.

In occasione di una Mostra del Circolo Artistico di Udine (7-22 novembre 1948).

[INTRODUZIONE A M. DELL'ARCO, «OTTAVE»] (1948)

In Mario Dell'Arco, *Ottave*, copertina di Domenico Purificato, Bardi, Roma s.d. [ma 1948].

A questa introduzione Pasolini si riferisce in una lettera a Contini (timbro postale: Casarsa, 25 ottobre 1948): «La prego di [...] scrivermi due parole sulla mia presentazione delle *Ottave* di Dell'Arco dicendomi chiaramente se ho preso qualche cantonata» (LE I, p. 344).

CONVERSAZIONE LETTERARIA (1949)

«Il Progresso d'Italia», 16 febbraio 1949.

Recensione (in forma di dialogo fra un Letterato e un Amico) a Velso Mucci, *Scartafaccio 1930-46, Il costume*, Roma 1948. In *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 4, si conserva una copia del libro di Mucci con appunti a matita di Pasolini.

MOTIVI VECCHI E NUOVI PER UNA POESIA FRIULANA NON DIALETTALE (1949)

«Il Tesaùr», a. I, n. 2, settembre-ottobre 1949; poi in PR.

All'articolo Pasolini allude, con la consapevolezza che l'illustre critico l'aveva definito «orribile», in una lettera del 1949 a Contini (LE I, p. 362).

Il «marinaio della Potëmkin» che «credeva che Marx fosse un apostolo» è ricordato da Pasolini in un racconto del 1948 (cfr. *Simili ad arcangeli*, RR I, p. 1342).

POESIA D'OGGI (1949)

«La Panarie», a. XVII, n. 97, maggio-dicembre 1949.

Il saggio è una lunga risposta all'articolo di Gianfranco D'Aronco, *Poesia moderna friulana*, uscito sul numero di gennaio-febbraio della stessa rivista.

Chino Ermacora (1894-1957), giornalista, scrittore ed editore, fondò e diresse «La Panarie»; pubblicò *Il Friuli, itinerari e soste* (1934), *Vino al sole* (1928) e *Vino all'ombra* (1935).

Aurelio Cantoni (1922), scrittore e pubblicitista, impiegato ai Musei civici di Udine, fu attivo fin dai primi anni del dopoguerra e fu, con Dino Virgili, l'espressione più convinta del gruppo di Risultive; tra i suoi volumi di versi, *Passant* (1958), *Il soreli* (1965) e *La buinevite* (1972).

Dino Virgili (1925-1983), maestro elementare, scrisse un romanzo in friulano (*L'aghe dapît la cleve*, 1957) e varie raccolte di versi, tra cui *Furlanis* (1964); scrisse anche saggi sull'insegnamento del friulano (*La bielestele*, 1972).

Enrica Cragolini (1904-1973) scrisse versi a partire dai primi anni del dopoguerra, raccolti infine in *Il pojerut* (1973).

Mario Argante (1909-1991), maestro elementare, dopo esperienze giovanili di poesia italiana, con approcci post-futuristi, scrisse versi in friulano (*Sangloz di oris*, 1968; *Alis di cinise*, 1969).

La parte che riguarda Tonuti Spagnol (è lui il «soranel» che ha ispirato il Nisiuti di *Atti impuri*) sarà ripresa nel capitolo dedicato al Friuli della *Poesia dialettale del Novecento* (cfr. PI, p. 853).

«Ermes» è naturalmente il Colloredo.

Il Premio Ermes è invece un premio di poesia, istituito dall'Academiuta, dedicato a Guido Pasolini (il cui nome di battaglia da partigiano era Ermes).

DITTATURA IN FIABA (1950)

«La Libertà d'Italia», 9 marzo 1950; poi in PM. Dattiloscritto in PI (III), f. 19, cc. 119-22, col titolo *La dittatura è una favola?*, e l'aggiunta a penna, sopra il titolo, «Il Popolo di Roma».

Recensione a Leonardo Sciascia, *Favole della dittatura*, Bardi, Roma 1950.

L'Esopo moderno di Pietro Pancrazi uscì da Le Monnier (Firenze) nel 1930.

I versi citati di Dell'Arco appartengono alla poesia *Propaganda*, in *La stella de carta*, Palombi, Roma 1947.

ROMANESCO 1950 (1950)

«Il Quotidiano», 12 maggio 1950. Dattiloscritto in *Saggi 1950* col titolo *Romanesco '50*. Nel dattiloscritto, dopo l'accenno a *Ladri di biciclette*, seguono alcune righe in cui si delineano i caratteri del dialetto usato da De Sica:

E il romanesco dei «romanacci», ma tuttavia, leggermente epurato o sterilizzato, entra nel film di De Sica come un elemento più di leggenda che di colore: restandone, comunque, un accessorio – sia perché, appunto, appartenente alla colonna sonora, e non al film – sia perché la particolare educazione del gusto di De Sica, di origine cameriniana, o, più ampiamente, crepuscolare, poteva fare del dialetto un mezzo di fiancheggiamento espressivo, non certo un fatto espressivo autonomo ed essenziale. Resta però il fatto dell'uso, e anche del risultato, che indicano senza possibilità di dubbi la vitalità niente affatto nostalgica, e anzi attualissima, del dialetto, e, nel nostro caso, del romanesco.

Recensione a Mario Dell'Arco, *Tormarancio*, Bardi, Roma 1950.

«Lingua toscana in bocca romana» è la formula che riassume il modello ideale di lingua e di pronuncia che Giulio Bertoni e Francesco Ugolini proposero, a partire dal 1938, attraverso la radio (è del '38 la trasmissione radiofonica *La lingua d'Italia*, curata dalla Reale Accademia d'Italia) e altri interventi in riviste specializzate (cfr. per esempio l'articolo intitolato *L'asse linguistico Roma-Firenze*, in «Lingua nostra», a. I, n. 1, 1939).

UN PICCOLO WERTHER. ENRICO FRACASSI (1902-24) (1950)

«La Libertà d'Italia», 1° agosto 1950; poi in PM. Dattiloscritto in *Saggi 1950* col titolo *Enrico Fracassi (1902-24): un Werther moderno*.

Recensione a Enrico Fracassi, *Congedo*, a cura di Enrico Falqui, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1948.

«GLI APPUNTI» DI SANDRO PENNA (1950)

«Il Popolo di Roma», 28 settembre 1950; poi in PM.

Recensione a S. Penna, *Appunti*, con un ritratto di Orfeo Tamburi, Edizioni della Meridiana, Milano 1950.

Sergio Solmi aveva parlato di Penna in «Circoli», gennaio 1939, e in *Tesoretto*, Mondadori, Milano 1941; per Luciano Anceschi vedi *Sensibile candore di Penna*, in *Saggi di poetica e di poesia*, Paren-

ti, Firenze 1942; la «vecchia, deliziosa edizione Parenti», con un ritratto di Gabriele Mucchi, era quella delle *Poesie* (Firenze 1939).

AFFRESCANO IN SEGRETO LA CHIESA DI S. EUGENIO (1950)

«Il Quotidiano», 28 ottobre 1950. Sottotitolo: «Artisti contemporanei nel tempio di Valle Giulia».

La chiesa di S. Eugenio a Roma, costruita dagli architetti Galeazzi e Redini, fu iniziata nel 1942 e terminata nel 1951. Nella prima cappella a destra, *S. Francesca Saverio Cabrini e un angelo*, bronzo di Pericle Fazzini; nella seconda, un *San Francesco*, statua in bronzo di Domenico Rambelli; nella terza, *Storie di S. Agnese*, di Venanzio Crocetti; all'altare del transetto destro, *Ultima cena*, affresco e mosaico di Bruno Saetti; nel catino absidale e nel sottarco, *Trionfo della Croce e simboli della passione*, di Ferruccio Ferrazzi; nelle due cappelle laterali, affreschi di Marco Avenali (*Storie dei SS. Pietro e Paolo*) e di Gilberto Ceracchini (*Storie di S. Giuseppe*); all'altare del transetto sinistro, affreschi di J. Martins Barata (*Apparizione alla Conca di Iria*) e *Nostra Signora di Fatima*, altorilievo di Luis de Almeida; nella seconda cappella a sinistra, *S. Filippo Neri*, statua in bronzo di Francesco Messina; nella seconda a destra, *S. Caterina da Siena in estasi*, rilievo di Enrico Castelli, e affreschi di Giorgio Quaroni.

BENEDETTO CROCE E LA POESIA PURA (1950)

«Il Popolo di Roma», 7 dicembre 1950. Dattiloscritto in *PI (V)*, cc. 250-3, col titolo *La pura poesia*.

L'articolo di Croce sul «Messaggero» si intitolava appunto *La poesia pura*.

CONTRABBANDO ROMANZESCO FRIULI-JUGOSLAVIA VIA TRIESTE (1950)

Inedito, 1950. Due stesure dattiloscritte in *PI (V) (Inediti)*, cc. 254-8 e 282-6 (la più avanzata). Termine *post quem* la visita di De Gasperi in Friuli (del febbraio 1950) e l'uscita del libro di Elio Bartolini *Icaro e Petronio*, Mondadori, Milano 1950.

Eugenio Montale recensisce il romanzo di Bartolini in *Romanzieri laureati*, «Corriere della Sera», 14 giugno 1950 (poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 997-1003).

La zona B era, delle due zone in cui alla fine del 1946 vennero

divisi Trieste e il suo territorio, quella che stava sotto il temporaneo governo jugoslavo.

[NOTA ALL'«USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA»] (1951)

Inedito, datato in calce dall'autore Roma 5 febbraio 1951. Dattiloscritto con correzioni a penna (il titolo è semplicemente *Nota*) in AP, in una cartella color ruggine che reca l'intestazione *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1943). *Per un poema della mia infanzia* (1946) ecc.

Nel quinto dei *Quaderni rossi*, in un appunto datato 7 ottobre 1947, Pasolini scriveva: «sono passato dall'orto dell'infamia al giardino di Alcina e mi ci trovo bene» (cfr. RR I, p. 157).

Paolo e Baruch è la sezione dell'*Usignolo* più intrisa di senso di colpa, e che più risente delle vicende dell'estate '49, che portarono a una denuncia di Pasolini per atti osceni e corruzione di minore.

Il re di Babilonia è il titolo di un capitolo del *Disprezzo della provincia* (cfr. RR I, p. 494).

LETTURE DI MALATO (1951)

«Il Popolo di Roma», 22 marzo 1951; poi in PM. Manca il dattiloscritto, ma un abbozzo a penna si legge in uno dei quaderni neri del '51 che ospitano anche la prima stesura del romanzo postumo *Il disprezzo della provincia*, pubblicato in RR I (cfr. per il quaderno la notizia relativa al romanzo in RR I, pp. 1682-92).

Roger Peyrefitte, *Numquam duo*, da *Les amitiés particulières* (1946), trad. di Glauco Natoli, in «Letteratura», a. IX, n. 3, maggio 1947 (il volume, sempre per la traduzione di Natoli, uscì da Einaudi nel 1949); Nathaniel Hawthorne, *La lettera scarlatta*, trad. di F.M. Martini, Mondadori, Milano 1931, 1937, 1951; Riccardo Bacchelli, *Il fiore della Mirabilis*, Ceschina, Milano 1942 e *Il diavolo al Pontelungo*, Ceschina, Milano 1927, 1939; Rizzoli, Milano 1951; Federico Tozzi, *Novale*, Mondadori, Milano 1925, 1929; Evelyn Waugh, *Una manciata di polvere*, Bompiani, Milano 1949.

DIALETTO E POESIA POPOLARE (1951)

«Mondo operaio», 14 aprile 1951. Dattiloscritto in PI (IV), f. 27, c. 180.

Intervento sul dialetto, la cultura popolare e il Premio Cattolica - il premio per la poesia dialettale al quale lo stesso Pasolini aveva partecipato, piazzandosi al secondo posto coi versi friulani di *El testament Coran*.

INSISTENZA DELLA VOCE «DIO» NELLA NUOVA POESIA ITALIANA (1951)

«La Fiera letteraria», a. VI, n. 22, 3 giugno 1951; poi in PM. Se ne conserva una stesura dattiloscritta in due copie: la prima in *PI* (V) (*Inediti*), col titolo *La voce «Dio» in una raccolta di poeti nuovi* (cc. 171-8); la seconda in *PI* (IV), f. 12, cc. 82-8. In AP è una copia della rivista con correzioni autografe, che abbiamo accolto.

È un intervento sull'antologia di *Nuovi poeti*, a cura di Ugo Fasolo (Vallecchi, Firenze 1950) che presenta testi di Luciano Budigna, Giuseppe Colli, Antonio Corsaro, Giuseppe Costantini, Gherardo Del Colle, Adolfo Diana, Raoul Diddi, Danilo Dolci, Casimiro Fabbri, Giuseppe Fontanelli, Tommaso Giglio, Giuseppe Guglielmi, Marcello Landi, Gherardo Melloni, Berto Morucchio, Vittorio Rindi, Leonardo Rosa, Paolo Wenzel. Pasolini insiste in particolare sui testi di Corsaro e Wenzel.

Aldo Capitini (1899-1968), professore di filosofia morale e pedagogia, aderì agli ideali liberal-socialisti di Guido Calogero, abbracciando la strategia della non-violenza e abiurando infine il cattolicesimo. Direttore della rivista «Azione non violenta», fu autore degli *Elementi di una esperienza religiosa* (1937) e della *Vita religiosa* (1942).

LA CAPANNA INDIANA (1951)

«Il Giornale», 18 agosto 1951; poi in PM. In *PI* (V) (*Inediti*), f. 31, cc. 147-50, con il titolo *Una fantasiuccia*.

Recensione ad Attilio Bertolucci, *La capanna indiana*, Sansoni, Firenze 1951.

Italie magique era il titolo che Gianfranco Contini aveva dato a una sua antologia di «contes surréels modernes» italiani pubblicata a Parigi nel 1946 (Éditions Aux portes de France); il titolo sarà ripreso da Pasolini per un suo testo di teatro musicale del 1965, scritto per Laura Betti.

AI MARGINI DI BABILONIA (1951)

«Il Popolo di Roma», 30 agosto 1951.

Recensione a Franco de Gironcoli, *Elegie in friulano*, Edizioni di Treviso, Treviso 1951 e a E.A. Mario, *Pampuglie*, Pironti, Napoli 1951. Le pagine sulle *Elegie in friulano* presentano punti di contatto con «*Amarezza*» di Franco de Gironcoli (1946); quelle sul *Pampuglie* saranno reimpiegate nel saggio *I dialettali* (1952).

Per le teorie di Ascoli e Battisti sul friulano, cfr. la notizia relativa a *La poesia dialettale del Novecento*.

REFERTO PER «BOTTEGHE OSCURE» (1951)

«Il Popolo di Roma», 15 settembre 1951; poi in PM. Dattiloscritto col titolo *Referto su «Botteghe oscure»* in PI (V) (*Inediti*), f. 50, cc. 240-4.

Il numero di «Botteghe oscure» a cui Pasolini si riferisce è il quaderno VII, datato 1951. La direttrice della rivista era Marguerite Caetani. Le sette poesie di Betocchi pubblicate sulla rivista sono: *Di sé e dell'ombra*, *In lode*, *All'uscita dal cantiere*, *Sull'Aniene*, *Al termine del giorno*, *Requiem d'autunno*, *Notturna*. Le nove poesie di Penna sono: *Il liquido, pungente*; *Non vedi? Al sole i gatti*; *Era il paese della luce d'oro*; *L'amore, il vecchio amore*; *Ero solo e seduto*; *Immobile nel sole la campagna*; *Dopo averti spiegato e rispiegato*; *Viene la sera*; *Io catturo un odore*. Il libriccino di Velso Mucci è *Scartafaccio 1930-46*, Estratti del «Costume», Roma 1948, già recensito da Pasolini nel saggio *Conversazione letteraria* (1949) in questo stesso volume alle pp. 314-7.

VOCI NELLA CITTÀ DI DIO (1951)

«La Fiera letteraria», a. VI, n. 36, 23 settembre 1951; poi in PM. Dattiloscritto col titolo *Una passione religiosa* in PI (IV), f. 35, cc. 226-9 e uno senza titolo in PI (V) (*Inediti*), f. 61, cc. 287-90.

Recensione alle poesie di Danilo Dolci, *Voci nella città di Dio*, Società Editrice Siciliana, Mazara 1951.

Danilo Dolci (1924-1998), sociologo e scrittore, collaborò con don Zeno Saltini nella comunità di Nomadelfia e si adoperò in favore dei più disagiati in alcuni paesi della Sicilia.

TEMA PER SBARBARO (1951)

«Idea», a. III, n. 41, 14 ottobre 1951; poi in PM. Dattiloscritto con lo stesso titolo in PI (IV), f. 30, cc. 191-4 e due stesure in PI (V) (*Inediti*), rispettivamente col titolo *Sbarbaro* (f. 63, cc. 292-3) e *Camillo Sbarbaro. Presentazione* (f. 65, cc. 35-6).

La citazione di Carlo Bo è tratta da *Il debito con Sbarbaro*, in *Otto studi*, Vallecchi, Firenze 1939.

Andrea Maffei (1798-1885) affiancò all'attività di traduttore (*Teatro* di Schiller, 1857-58, *Paradiso perduto* di Milton, 1863, *Faust* di Goethe, 1866-69) quella di compositore di libretti d'opera (*I masnadieri*, per Verdi, 1848) e di poeta (*Liriche*, 1878).

I DIALETTALI (1952)

«Paragone», a. III, n. 28, aprile 1952. Dattiloscritto in *PI* (III), f. 5, cc. 20-4, col titolo *I dialettali «pascoliani»*.

Il passo sul *Pampuglie* di E.A. Mario (Pironti, Napoli 1951) è anticipato quasi alla lettera nel saggio *Ai margini di Babilonia* (1951).

La recensione di Carlo Bo a *Una striscia de sole* di Mario Dell'Arco uscì in realtà sulla «Fiera letteraria», a. VI, n. 46, 2 dicembre 1951.

NOTA SULLA POESIA DI GIANNINA ANGIOLETTI (1952)

«Galleria», a. III, n. 1, settembre 1952. Dattiloscritto in *PI* (IV), f. 34, cc. 221-5.

Giannina V. Angioletti, *Nascemmo ignari di tutto*, Collana di Lugano, Mendrisio 1944.

ROMA E IL BELLI (1952)

«Orazio», a. IV, n. 6-9, giugno-settembre 1952; poi in ST. Dattiloscritto col titolo *Per una lettura del Belli*, in *PI* (V) (*Inediti*), f. 9, cc. 19-22.

L'ultima parte del testo, quella che riguarda i «versi di parlanti modernissimi», corrisponde al capitoletto X degli *Appunti per un poema popolare* (in *Alì dagli occhi azzurri*); là anzi l'endecasillabo finale, che qui è un po' sforzato, è mutato in un più regolare: «Se dorme bbene, eh?, a Largo Arenula!» (RR II, p. 435).

In *Ragazzi di vita* invece (cfr. RR I, p. 672) sarà questo stesso endecasillabo a ricomparire metricamente "corretto" con un inserto linguisticamente meridionale: «Tengo 'na fame che me cago sotto».

Gandolin (pseudonimo di Luigi Arnaldo Vassallo), *Gli uomini che ho conosciuto*, Treves, Milano 1911.

[TRE NOTE PER «IL BELLI»] (1952)

«Il Belli», a. I, n. 1, dicembre 1952. Dattiloscritto in *PI* (IV), f. 23, cc. 163-4, col titolo *Schede bibliografiche*.

Recensioni a Novella Cantarutti, *Puisiis*, Edizioni di Treviso, Treviso 1952; Biagio Marin, *I canti de l'isola*, Del Bianco, Udine 1951; Emilio Guicciardi, *Belfior*, La Martinella, Milano 1952.

[PREMESSA A L. SCIASCIA, «IL FIORE DELLA POESIA ROMANESCA»] (1952)

In *Il fiore della poesia romanesca* (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco), Sciascia, Caltanissetta-Roma 1952. Dattiloscritto col titolo *Lineamento storico della poesia romanesca* in *PI* (V) (*Inediti*), f. 8, cc. 13-8.

A proposito dell'«ondata di italianismo» nella poesia romanesca del Novecento, è interessante una breve postilla che due anni dopo («Il Belli», a. III, n. 3, ottobre 1954) Pasolini farà a una poesia di Carlo Pettrich, un poeta che mescolava nei propri versi dialetto e italiano:

Storicamente si colloca assai bene subito dopo Dell'Arco: il che significa, per il romanesco, un forte recupero del tempo culturalmente perduto, rispetto l'italiano. E zeppa di italianismi è la sua lirica: ma non per semplificazione, come in Dell'Arco, bensì per complicazione, ossia per espressionismo, violenza. Sì che poi succede naturalmente che anche il quantitativo linguistico contrario, quello intraducibilmente romanesco, naturale, ci si possa repertare in maggior dose che in Dell'Arco: sempre per la violenza espressionistica. Il *pastiche* di Pettrich non è fatto su testi letterari, su una crusca locale: ma sulla parlata vivente, e anteriore soltanto perché di retroguardia rispetto la cultura borghese. Rigurgitano in lui – cosciente dell'operazione – brandelli di lessico piccolo-borghese (burocratico) e popolare: a trattenere e dosare, da una parte, la violenza sensuale di cui si parlava, e, da un'altra parte, a renderla ancora più vivida e torbida.

Renato Castellani (1913-1985) realizzò numerosi film, tra i quali *Sotto il sole di Roma* (1948) e *Due soldi di speranza* (1952); i film più noti di Luciano Emmer (1918) erano, all'epoca, *Parigi è sempre Parigi* (1951) e *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952).

Di Augusto Jandolo (*Li busti ar Pincio*, 1907; *Misticanza*, 1933), citato come l'«autentica variazione romanesca» del crepuscolarismo, Pasolini parla nella *Poesia dialettale del Novecento*, a cui rimandiamo per gli altri dialettali nominati in questo saggio.

SCIASCIA, CONTI, CAVANI (1952)

Inedito, 1952. Due stesure dattiloscritte in *PI* (V), f. 6, cc. 39-44 e f. 19, cc. 116-20 (prima stesura col titolo *Tre poeti «giovani»*).

Recensioni a Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, Bardi, Roma 1952; Gian Carlo Conti, *Un mite ottobre e altre poesie*, «Il

Raccoglitore», Parma 1952; Guido Cavani, *Solitudini*, Ferraguti, Modena 1950.

Da una lettera a Leonardo Sciascia dell'11 maggio 1953 si ricava che il pezzo su Sciascia, Conti e Cavani era «già scritto» per «Letteratura», ma da sistemare perché il direttore della rivista, Ferruccio Ulivi, suggeriva di accompagnare all'articolo qualche inedito dei tre poeti (LE I, p. 572). Pasolini si mette al lavoro (cfr. la lettera al padre del 2 settembre, in LE I, p. 596), ma su «Letteratura» il pezzo non risulta mai uscito.

NOTERELLA SULLA POESIA POPOLARE FRIULANA (1952)

Postumo in PR. Dattiloscritto in *PI* (V) (*Inediti*), f. 30, cc. 145-6. Il testo presenta qualche punto di contatto con *Il Friuli*, trasmesso per radio l'8 aprile del 1953 (in questa raccolta a p. 458), e col primo capitolo della *Poesia popolare italiana* (per cui vedi *PI*, p. 861).

SU UN PASSO DEL «GIUSEPPE IN ITALIA» (1953)

«Il Mulino», a. II, n. 1, gennaio 1953; poi in PM. Dattiloscritto in *PI* (V) (*Inediti*), f. 12, cc. 29-33. Una stesura è anche in *PI* (III), f. 2, cc. 11-5, dove porta il titolo *Pretesto su un passo del Raimondi. Per una "coralità" del dialetto*. Parte di questo saggio confluisce nella *Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni* (1956), in questo stesso volume a p. 666.

Recensione a Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia*, Mondadori, Milano 1949.

Alla recensione pasoliniana risponde sul «Mondo» (*Necessità del dialetto*, 28 marzo 1953) lo stesso Raimondi, sottolineando l'imbarazzo che gli uomini della sua generazione provavano per la «povertà» del dialetto.

Antonio Fiacchi (1842-1907), bolognese, diresse per alcuni anni la rivista di letteratura dialettale «Ehi!...ch'al scusa», pubblicata a Bologna dal 1881 al 1902. Il suo testo teatrale più famoso è *Una visita di nozze* (1874).

Alfredo Testoni (1859-1931), bolognese, scrisse poesie dialettali (*Sonetti della Sgnera Cattareina*, 1901) e commedie (la più famosa è *Il cardinale Lambertini*, 1906).

I «félibres» sono i seguaci del movimento, detto appunto Felibrismo, fondato nel 1854 da Frédéric Mistral, per promuovere la rinascita della cultura e della lingua provenzali.

LA NUOVA «ALLEGRIA» DI UNGARETTI (1953)

«Giovedì», a. II, n. 6, 5 febbraio 1953; poi in PM. Due stesure dattiloscritte in *PI (III)*, f. 18, cc. 113-7 e 107-12 (la più avanzata). Chiude il fascicolo una pagina di appunti a penna (c. 118).

Recensione a Giuseppe Ungaretti, *Un grido e paesaggi*, Schwarz, Milano 1952.

Pasolini aveva citato Ungaretti effettivamente una sola volta in una nota dell'introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento*, parlando del giovane poeta friulano Nico Naldini (cfr. p. 853 di questo stesso volume).

E DOVE ANDREMO, EURIDICE? (1953)

«Giovedì», a. II, n. 8, 19 febbraio 1953; poi in PM. Due stesure dattiloscritte col titolo *Un libriccino di poesia religiosa* in *PI (IV)*, f. 32, cc. 215-9 e 210-4 (la più avanzata).

Recensione a Grazia Dore, *Giorni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1953.

Per Enrico Fracassi, confronta la nota a *Un piccolo Werther. Enrico Fracassi (1902-24)*.

Luca Ghiselli (1910-1939) scrisse *Diario* (Vallecchi, Firenze 1942) e *Poesie* (Vallecchi, Firenze 1943). Del veneziano Berto Moruchio, del siciliano Antonio Corsaro e del romano Paolo Wenzel (pseud. di Pietro Spinucci), Pasolini parla in *Insistenza della voce «Dio» nella nuova poesia italiana* (cfr. p. 376). *Soste nel tempo*, di Giuseppe Maria Musso, uscì da Guanda nel 1951; dello stesso anno è il volume mondadoriano di Bassani.

LA PESTE A ROMA (1953)

«Giovedì», a. II, n. 13, 26 marzo 1953. Due stesure dattiloscritte in *PI (IV)*, f. 13, cc. 90-7 (la più avanzata) e 94-7.

Recensione a Mario Dell'Arco, *La peste a Roma*, Bardi, Roma 1953.

IL FRIULI (1953)

Testo radiofonico trasmesso l'8 aprile 1953 dal programma nazionale della Rai, nell'ambito del ciclo *Paesaggi e scrittori. Ciclo dedicato al Friuli*. Primo abbozzo a penna e stesura dattiloscritta molto sporca in *PI (IV)*, f. 14, cc. 98-127; una stesura più avanzata alle cc. 111-27; postumo in PR. Un resoconto della trasmissione, senza firma, è nel periodico «Il Friuli nel mondo», maggio-giugno 1953.

La parte iniziale del saggio riprende da vicino la *Noterella sulla poesia popolare friulana* (cfr. p. 432).

I versi di Caproni citati sono la prima strofa del quarto componimento di *Cronistoria*; quelli di Carducci provengono dal *Comune rustico* (nelle *Rime nuove*).

Giuseppe Ellero (1866-1925), sacerdote, insegnò storia ecclesiastica e filologia classica nel Seminario di Udine; si dedicò alla poesia e soprattutto al teatro; le sue pagine più belle furono raccolte nel volume *Pagine scelte* (Udine 1950).

Emilio Girardini (1858-1946) fu, tra quelli della sua generazione, il più notevole poeta in lingua italiana del Friuli; tra le sue raccolte di versi *Ruri* (1903), *Chordae chordis* (1920) e *Canti della sera* (1931).

Enrico Fruch (1873-1932), maestro elementare, scrisse versi in friulano, raccolti in *Antigais* (1926).

Il passo di Francesco Arcangeli è tratto da *Ippolito Nievo: Due paesaggi*, in «Paragone», a. IV, n. 12, dicembre 1950.

LE ESTASI DI BETOCCHI (1953)

«Giovedì», a. II, n. 16, 16 aprile 1953; poi in PM. Il dattiloscritto in PI (V) (*Inediti*), f. 33, cc. 155-61 porta il titolo *Le terrene e celesti estasi di Betocchi*. Altra stesura, col titolo *Betocchi*, in PI (III), f. 12, cc. 70-5. A testimoniare il precoce interesse pasoliniano per Betocchi, già in *Materiali di Casarsa*, cassetta n. 2, figura una recensione manoscritta a Betocchi, intitolata *Realtà vince il sogno* e risalente al 1946.

Occasione dell'articolo è la pubblicazione della raccolta di Betocchi *Un ponte nella pianura*, Schwarz, Milano 1953 (poi in *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1955, ora con cambiamenti e aggiunte in *Prime e ultimissime*, Mondadori, Milano 1974): «delizia di me lettore e croce di me recensore». Per le circostanze della stesura, cfr. LE I, pp. 543-4 (vi si legge fra l'altro la lettera entusiasta rivolta da Betocchi a Pasolini il 25 aprile, dopo l'uscita della recensione su «Giovedì»).

La «recente vallecchiana antologia» è *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di Carlo Betocchi, Vallecchi, Firenze 1952.

I due versi citati di Bernart de Ventadorn sono altrove, per Pasolini, un emblema della propria giovinezza friulana (cfr. *Di questo lontano Friuli*, RR I, p. 1306).

[UNA NOTA PER «IL BELLI»] (1953)

«Il Belli», a. II, n. 2, maggio 1953.

Recensione a Eugenio Cirese, *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, vol. I, Tipografia Nobile, Rieti 1953 (l'indicazione s.d. riportata sul «Belli» è errata). Il vol. II dei *Canti popolari del Molise* esce postumo nel 1957. Il vol. I è recensito da Pasolini più diffusamente su «Giovedì», a. II, n. 28, 9 luglio 1953; cfr. anche il saggio su Cirese confluito in PI col titolo *Un poeta in molisano* e la notizia relativa.

UN BESTIARIO CELESTE NELLA GABBIA D'ORO
DELLA MANZINI (1953)

«Giovedì», a. II, n. 26, 25 giugno 1953; poi in PM. Due stesure dattiloscritte col titolo *La poesia della Manzini* in PI (III), f. 17, cc. 99-106 e 90-8 (la più avanzata).

Recensione a Gianna Manzini, *Animali sacri e profani*, Casini, Roma 1953.

Sullo stesso «Giovedì», rispettivamente il 16 aprile e il 28 maggio, Pasolini aveva pubblicato *Le terrene e celesti estasi di Betocchi* e *I Campi Elisi di Lombardia* (poi in PI, col titolo *Implicazioni di una «Linea lombarda»*, a p. 1170).

La definizione di «poesia *in re*» si trova nella prefazione di Luciano Anceschi a *Linea lombarda* (Magenta, Varese 1952).

[CINQUE NOTE PER «IL BELLI»] (1953)

«Il Belli», a. II, n. 3, giugno 1953.

Recensioni a Giovanni Calabrò, *Villotte friulane*, La Editrice Universitaria, Messina 1951; Feliciano De Cenzo, *'A lucerna*, Ars, Napoli 1953; Corradino Cima, *Memòri d'on pivèll de settant'ann e poesie varie*, Ceschina, Milano 1950; Ernesto Calzavara, *I fiori di carta* e *Il nuovo mondo*, Milano 1947 e 1948; Tolo da Re, *Poesie*, edizioni di «Vita veronese», Verona 1953.

Valentino Ostermann (1841-1904), docente di scuola media con vocazione di numismatico e di folclorista, scrisse volumi sulle tradizioni popolari friulane (*I proverbi friulani*, 1876; *La vita in Friuli*, 1894). La raccolta *Villotte friulane* (che contiene oltre 2500 villotte, ordinate per argomento) uscì nel 1892.

LA POESIA DEL GALANTUOMO BARTOLINI (1953)

«Giovedì», a. II, n. 30, 30 luglio 1953; poi in PM. Due stesure dattiloscritte in PI (IV): la più avanzata (f. 6, cc. 39-45) porta il titolo *Luigi Bartolini e la sua ossessione*; l'altra (f. 7, cc. 46-52) è intitolata *Luigi Bartolini: note stilistiche su un impaziente dello stile*.

Recensione a Luigi Bartolini, *Pianete*, Vallecchi, Firenze 1953. Per le circostanze della stesura, cfr. la lettera a Giacinto Spagnoletti del 22 febbraio 1953: «... di Betocchi parlerò entro marzo sul "Giovedì", e di Ungaretti l'ho già fatto. Ma adesso c'è Bartolini dal quale è più facile ricevere un calcio in faccia (come dicono a Roma) con qualche marchegiana espressione di impazienza, che un suo libro con frase dedicatoria» (LE I, p. 548).

Ettore Romagnoli (1871-1938), docente di letteratura greca, fu traduttore dei classici greci e latini (le *Commedie* di Aristofane, 1915, le *Tragedie* di Euripide, 1928, le *Commedie* di Plauto, 1929) e autore di novelle e poesie (*Miti e fantasie*, 1910, *Grotteschi*, 1926).

BASSANI (1953)

«Paragone», a. IV, n. 44, agosto 1953; poi in PM. Dattiloscritto col titolo *Appunto su Bassani* in PI (IV), f. 5, cc. 31-7. Nella stessa cartella è un foglio di appunti a penna (c. 38) e altri appunti, in calce alla c. 37, alludono a un «saggio di Bassani su Soldati in questa stessa rivista»: *Nota su Soldati*, uscita su «Paragone», a. II, n. 20, agosto 1951 (poi in *Le parole preparate*, Einaudi, Torino 1966, col titolo *Soldati, o dell'essere altrove*).

Recensione a Giorgio Bassani, *La passeggiata prima di cena*, Sansoni, Firenze 1953.

La recensione citata di Giuseppe De Robertis sul «Tempo» si intitolava *Narrativa e poesia in Giorgio Bassani*, e si trova ora in *Altro Novecento* (Le Monnier, Firenze 1962).

Le parole, che Pasolini cita, di un suo precedente intervento su Bassani, sono tratte da *Giorgio Bassani*, in «Paragone», a. III, n. 30, giugno 1952 (poi in PI, col titolo *Bassani*).

UNA VICENDA NEOCREPUSCOLARE (1953)

«Giovedì», a. II, n. 36, 17 settembre 1953; poi in PM. Due stesure dattiloscritte in PI (IV), f. 31, cc. 195-201 e 202-9; la prima, alle cc. 195-201, porta il titolo *Spagnoletti*; la seconda è anepigrafa.

Recensione a Giacinto Spagnoletti, *A mio padre, d'estate*, Schwarz, Milano 1953.

Gli altri testi citati sono: Luigi Bartolini, *Pianete*, Vallecchi, Firenze 1953; Corrado Govoni, *Antologia poetica*, Sansoni, Firenze 1953; Alda Merini, *La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953; Giacinto Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1946.

La recensione pasoliniana ai «poeti raccolti da Anceschi» è quella intitolata *I campi Elisi di Lombardia*, «Giovedì», 28 maggio 1953 (poi in PI, col titolo *Implicazioni di una "linea lombarda"*, a p. 1170); il «vecchio saggio di Contini» su Montale è quello intitolato *Eugenio Montale*, in «Letteratura», n. 8, ottobre 1938, poi col titolo *Dagli "Ossi" alle "Occasioni"*, in *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974.

NOTA PER NALDINI (1953)

«Galleria», a. III, n. 6, settembre 1953. Dattiloscritto in PI (V), f. 5, cc. 36-8.

La prima parte (fino alla citazione dei due versi friulani) riprende con qualche aggiunta il risvolto non firmato (ma pasoliniano) di *Seris par un frut*, Edizioni dell'Academiuta, Casarsa 1948, già reimpiiegato nell'introduzione all'antologia *La poesia dialettale del Novecento* (1952), ora in PI. La seconda parte è scritta *ex novo*. Nell'originale compaiono due esponenti di nota, uno dopo «si veda la nota con le dediche» e uno dopo i due versi friulani «Dal sèil al mi ven» ecc., ma le note mancano. Al risvolto di *Seris par un frut* Pasolini si riferisce in una lettera a Contini (timbro postale: Casarsa, 25 ottobre 1948, in LE I, p. 344), pregando il critico di «spiegargli la nefandezza del vocabolo "pronuncia" (che, ad ogni modo, Le giuro a priori che non userò più!)». In realtà di «tremante e esatta, [...] molle e veemente pronuncia del verso» la *Nota* continua a parlare. Sulle circostanze della stesura («a tempo di record») cfr. la lettera a Sciascia del marzo 1953 in LE I, p. 551.

PAMPHLET DIALETTALE (1952)

«Il Belli», a. I, n. 1, dicembre 1952; a. II, n. 1, febbraio 1953; a. II, n. 3, giugno 1953; a. II, n. 4, novembre 1953. Dattiloscritto in PI (V) (*Inediti*), f. 13, col titolo *Excursus dialettale 1* (cc. 34-8); 2 (cc. 39-42); 3 (cc. 43-5); 4 (cc. 46-8). Cfr. anche nella stessa cartella, per la seconda puntata, le cc. 208-14; l'ultima puntata è anche in *Scartafaccio '54-55*, cc. 2-4; nella stessa cartella, al f. 41, cc. 201-4, una stesura della prima puntata con il titolo *Schema per una fonte della poesia dialettale del '900*; al f. 43, cc. 208-14, la seconda e la terza puntata con il titolo definitivo. Da un indice che si conserva in PI

(V) risulta che Pasolini aveva preso in considerazione l'idea di includere il *Pamphlet dialettale* in PI.

Il «citato "Paragrafo"» di Contini è *Un paragrafo sconosciuto dell'italiano letterario nell'Ottocento* («Paragone», a. I, n. 12, dicembre 1950), per cui cfr. *Su un passo del «Giuseppe in Italia»* a p. 437 in questo stesso volume.

[CINQUE NOTE PER «IL BELLI»] (1953)

«Il Belli», a. II, n. 4, novembre 1953. Dattiloscritto in PI (IV), f. 24, cc. 165-7, con il titolo *Appunti autobiografici*.

Recensioni a Gino Meneghel, *Sto cuor fato cussì*, Castaldi, Feltre 1948 e *La Marioneta*, Castaldi, Feltre 1951; Quirino Sacchetti, *Emòre l'ua sberlà da la tempesta*, Cenacolo di Poesia Veronese, Verona 1950; Carlo Turlini, *Poesie dialettali*, Gatti, Brescia 1951; Vincenzo Strocchi, *I brisul*, Marzocco, Firenze 1950 e *Cun parmess*, Gatteo, Forlì 1952; Biagio Marin, *Sènere colde*, Edizioni de «Il Belli», Roma 1953.

TOTI SCIALOJA (1953)

Postumo, 1953, nel catalogo *Toti Scialoja*, Parma 1977; poi in PM. Recensione a Toti Scialoja, *I segni della corda*, Edizioni della Meridiana, Milano 1952. Dattiloscritto con correzioni a penna in PI (III), f. 8, cc. 35-40. Appunti a penna che riguardano il libro sono alle cc. 41-2 della stessa cartella. Il titolo del dattiloscritto, aggiunto a penna, è *Scialoja*, che sostituisce il primitivo *Scialoja al teatro naturale di Oklahoma*.

Destinato a «Giovedì» e poi proposto a «Paragone», il pezzo nel 1953 era rimasto inedito. Alla fine dell'anno Pasolini ne fa omaggio a Scialoja accompagnandolo con un biglietto datato 11 dicembre 1953, non compreso in LE I:

Caro Scialoja, ecco qui il pezzo: scritto in fretta per il «Giovedì» e promosso in fretta a «Paragone»: ne sono ferocemente scontento. Comunque qualcosa da leggere c'è... Ti abbraccio Pier Paolo. Roma 11 Dic. '53.

Nel gennaio del 1955 Pasolini pensa di girare il pezzo su «Galleria» offrendo a Sciascia, oltre alla sua recensione, contributi di Attilio Bertolucci e Giorgio Bassani (LE II, p. 3): «Volevo proporti poi una cosa: sarebbe possibile dedicare una parte di un numero di "Galleria" a Scialoja? Due o tre riproduzioni di suoi quadri ultimi: un pezzo di Bertolucci su questi: un mio pezzo su "I segni del-

la corda", e un pezzo di Bassani tipo medaglione». L'idea però non si realizza.

TUTTE LE POESIE DI BARBARANI (1953)

Inedito, 1953. Due stesure dattiloscritte in *PI* (IV), f. 26, cc. 169-79.

Recensione a Berto Barbarani, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1953. Alle cc. 128-36 della stessa cartella si conserva anche dattiloscritto, in due stesure, un *Biglietto per Barbarani* uscito su «Vita veronese» nell'aprile 1953; in tale "biglietto", che si presenta come lettera aperta a Gino Beltramini (il direttore di «Vita veronese», appunto, che nel numero di gennaio-febbraio della rivista aveva protestato per l'esclusione di Barbarani dall'antologia pasoliniana), Pasolini si scusa di alcune inesattezze nella biografia barbaraniana che aveva messo in nota alla sua introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento*, e di non aver potuto citare in tale introduzione giovani poeti veronesi di un certo valore, come D. Monicelli e Quirino Sacchetti; ribadisce invece il giudizio sostanzialmente negativo sulla poesia di Barbarani («un poeta che si giustificerebbe, data la sua poetica, solo col suo "esser veronese", finisce, per una interiore povertà psicologica ed espressiva, con l'essere "troppo poco veronese" per transcendere Verona») e anzi rivendica l'esclusione di Barbarani dall'antologia come «il più importante fatto critico di un'antologia che dimostra chiaramente di non voler essere eclettica: e come si poteva assumere il ruolo di oggettivi informatori in una sede, come quella dialettale, in cui, criticamente, era tutto da cominciare?»). Rispetto a queste posizioni, la recensione a *Tutte le poesie* annuncia un, sia pur minimo, ripensamento, se non una volontà di riparazione. Quindici anni dopo, Pasolini si diventerà a esibire una ironica "fraternità" con Barbarani, scrivendo in versi una prefazione ai *Pitochi*: cfr. *All'autor de 'sto libro*, in B. Barbarani, *I pitochi*, Bassetti, Verona 1968.

BAROLINI, SOAVI E ALTRI (1954)

«Paragone», a. V, n. 50, febbraio 1954. La parte iniziale su Barolini è anche in *Antonio Barolini*, a cura di Neri Pozza, Neri Pozza, Venezia 1973. Due stesure dattiloscritte, rispettivamente in *PI* (IV), f. 3, cc. 10-9, e in *PI* (V), f. 8, cc. 49-58 (la più avanzata, dove il titolo poi apparso in rivista ne sostituisce altri, tutti cancellati: *Barolini e Soavi: due generazioni*; *Ventenni anteguerra e dopoguerra*; *La guerra d'Etiopia*). Nella cartella *PI* (IV) è anche il primo abboz-

zo del saggio (f. 4, cc. 20-30) che porta come titolo semplicemente *Barolini*.

Antonio Barolini, *La gaia gioventù*, Neri Pozza, Venezia 1953; Luciano Anceschi e Sergio Antonielli (a cura di), *Lirica del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1953; Giacinto Spagnoletti, *Pretesti di vita letteraria*, Camene, Catania 1953; Giorgio Soavi, *I genitori a teatro*, Edizioni della Meridiana, Milano 1953; Enrico Scialoja, *Lamento secondo e altre poesie*, Ubaldini, Roma 1953.

Severino Ferrari (1856-1905), scolaro di Carducci e suo assistente all'università, amico di Pascoli, è l'autore dei *Bordatini* (1885). Pasolini lo nomina altrove semplicemente come «Severino».

APPUNTO SU NOVELLA A. CANTARUTTI (1954)

«Il Belli», a. III, n. 1, marzo 1954. Dattiloscritto col titolo *Appunto sulla Cantarutti*, in *PI* (IV), f. 19, cc. 150-1.

Il pezzo di Pasolini introduce sul «Belli» quattro nuove poesie della Cantarutti: *Al plouf di drenti* (Piove dentro); *Ta la nitisia* (Nella chiarezza); *Passons di steli* (Pascoli di stelle, su cui particolarmente Pasolini si sofferma); *Tal timp da l'alba* (Nel momento dell'alba).

[UNA NOTA PER «IL BELLI»] (1954)

«Il Belli», a. III, n. 1, marzo 1954. Dattiloscritto in *PI* (IV), f. 25, c. 168, con il titolo *Schede bibliografiche* (nel dattiloscritto viene recensito anche Alfredo Gismondi).

Recensione a Carlo Alberto Zanazzo, *Miòdine*, con una premessa di Vittorio Clemente e disegni di Fernando Troso, Poeti di «Orazio», Roma 1953.

LA PITTURA «DIALETTALE» (1954)

«La Fiera letteraria», a. IX, n. 23, 6 giugno 1954. Dattiloscritto col titolo *I pittori «dialettali»* in *PI* (IV), f. 22, cc. 157-9. Appunti preparatori, a macchina e a penna, alle cc. 160-2 dello stesso fascicolo.

[PRESENTAZIONE DI ALCUNI POETI DIALETTALI] (1954)

«La Fiera letteraria», a. IX, n. 23, 6 giugno 1954. Dattiloscritto col titolo *Nota ai testi dialettali* in *PI* (IV), f. 21, cc. 153-6. Nelle pagine della «Fiera letteraria» questo testo appare legato al testo precedente, un po' col rapporto che intercorre tra un testo «teorico» e una antologia «applicativa».

Cappello ad alcuni versi del romagnolo Nettore Neri, del ligure Cesare Vivaldi, del siciliano Carmelo Molino e dei friulani Enrica Cragnolini e Tonuti Spagnol: tutti citati nel saggio introduttivo all'*Antologia della poesia dialettale del Novecento*, curata da Pasolini insieme a Mario Dell'Arco (Guanda, Parma 1952), ma non presenti nella silloge, perché (tranne Neri) «in un momento iniziale del loro sviluppo, per quanto promettente».

«OGNUN CHE SE ESPRIME SE PERDE» (1954)

«Il Belli», a. III, n. 3, ottobre 1954. Il verso che dà il titolo al pezzo (appartenente alla poesia *Oseleti, putèle, cantè...*) è presentato come «folgorante epigrafe» della poesia di Noventa anche nell'introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento*, confluita in PI.

UNA LINEA ORFICA (1954)

«Paragone», a. V, n. 60, dicembre 1954; poi in PM. Una stesura dattiloscritta, di cui manca l'inizio, è in PI (V) (*Inediti*), f. 34, cc. 162-70.

Recensione a Girolamo Comi, *Spirito d'armonia*, Edizioni dell'Albero, Lucignano 1954, con riferimenti a Michele Pierri (*De consolatione*, Schwarz, Milano 1953) e Alda Merini (*La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953).

Nella *Notizia bibliografica* in appendice a *Spirito d'armonia* si trovano i due interventi di Sergio Solmi (*Poesia cosmica*, uscito inizialmente su «Italia letteraria», a. I, n. 5, 2 giugno 1929) e di Carlo Betocchi (*Poesia di Comi*, originariamente in «Frontespizio», maggio 1934) citati da Pasolini.

RITRATTINO DI PERLA (1954)

In Perla Cacciaguerra, *Nove fanciulle*, De Luca, Roma 1954. Dattiloscritto in PI (II), f. 9, cc. 43-5 e seconda stesura alle cc. 46-7.

[LA PITTURA DI DE ROCCO] (1954)

Presentazione in catalogo per una mostra di Federico De Rocco alla Galleria Pilsen di Portogruaro, dicembre 1954, ripubblicata nel catalogo di una retrospettiva del pittore a Portogruaro-San Vito al Tagliamento (6 dicembre 1962-3 gennaio 1963), a cura dell'Ente Civico di Portogruaro; quindi in G. Paluetto, *De Rocco. Opera grafica*, con tre testi e due lettere di P.P. Pasolini, Concordia 7, Pordenone 1984. Dattiloscritto senza titolo in PI (III), f. 16, cc. 87-9. Un

primo abbozzo del testo si conserva manoscritto col titolo *Nota per De Rocco*, in *Scartafaccio* '54-55, cc. 307-8.

Per una mostra di De Rocco, nominato già in *Vernice* (1947) e nel saggio *La luce e i poeti friulani* (1947), Pasolini scriverà nel 1959 dei versi (*A De Rocco*), nel volume citato di Pauletto insieme alla lettera di accompagnamento con cui Pasolini li aveva mandati al pittore (p. 38) non compresa in LE II (i versi si trovano in BE, p. 1737).

«MEMORIE DELL'INCOSCIENZA» DI O. OTTIERI (1954)

Postumo, 1954 (in PM). Dattiloscritto in *PI* (III), f. 15, cc. 85-6.

La recensione al romanzo di Ottieri, uscito da Einaudi nel 1954, era destinata al «Contemporaneo», ma Salinari all'ultimo aveva deciso di non pubblicarla. Cfr. la lettera a Silvana Mauri del 22 giugno 1954:

Dì a Ottiero che ho scritto puntualmente la recensione al suo libro, e che l'ho data al Contemporaneo: ma quello stronzo (scusa) di Salinari, l'ha rifiutata perché troppo «raffinata» e non sullo stile del suo giornale. La pubblicherò da qualche altra parte (forse sullo «Spettatore») (LE I, p. 666).

POESIA POPOLARE E POESIA D'AVANGUARDIA (1955)

«Paragone», a. VI, n. 64, aprile 1955. Stesura dattiloscritta in tre cartelle: *PI* (III), f. 1, cc. 1-10; *PI* (V), f. 18, cc. 105-15; *PI* (V) (*Inediti*), f. 14, cc. 49-58. La stesura più avanzata è quella di *PI* (III).

In alcuni passi questo saggio ricalca, o riassume, l'*Introduzione alla Poesia popolare italiana* (vedi per esempio la pagina dedicata a Gramsci, o quella sulla nozione di bi-stilismo); ma l'impostazione generale è diversa, tanto che proprio in una nota di quell'*Introduzione* Pasolini rimanderà a questo articolo: «sull'interdipendenza tra la "questione meridionale" impostata sociologicamente e i suoi aspetti d'attualità letteraria, si veda il nostro articolo *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, in "Paragone", n. 64, aprile 1955» (cfr. in questo stesso volume, p. 882). All'*Introduzione* si rimanda comunque per le notizie riguardanti le raccolte e i raccoglitori (come il «buon Rubieri» eccetera).

ENRICO FALQUI, «NOVECENTO LETTERARIO» (1955)

«Letteratura», a. II, n. 13-14, gennaio-aprile 1955; poi in PM. Due stesure dattiloscritte senza titolo in PI (IV), f. 39, cc. 235-9 (la più avanzata) e 240-4.

Recensione a Enrico Falqui, *Novecento letterario*, quarta serie, Vallecchi, Firenze 1954; citati anche, di Falqui, *Tra racconti e romanzi del Novecento*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1950; *Prosatori e narratori del Novecento*, Einaudi, Torino 1950; e inoltre Anna Banti, *Le donne muoiono*, Mondadori, Milano 1950.

TOTI SCIALOJA (1955)

In *Toti Scialoja alla Galleria del Teatro*, Parma, 18-27 maggio 1955. Dattiloscritto senza titolo in PI (III), f. 20, cc. 123-6.

Presentazione del catalogo per la mostra di Parma.

FABIO MAURI (1955)

In *Fabio Mauri*, Galleria L'Aureliana, Roma, 10-21 giugno 1955.

Presentazione per il catalogo della mostra (la prima del pittore a Roma, inaugurata il 10 giugno).

VANN'ANTÒ TRADUTTORE DI ELUARD (1955)

«Il Belli», a. IV, n. 2, luglio 1955.

ELEGIA? (BERTOLUCCI, VOLPONI, CAVANI) (1955)

«Paragone», a. VI, n. 72, dicembre 1955.

Il testo che pubblichiamo coincide con la conclusione dell'articolo di «Paragone», rifiuto nelle parti che riguardano Bertolucci e Volponi in PI (rispettivamente nei saggi *Bertolucci* e *Volponi*). Quello che «non vale» per Cavani, a differenza che per Bertolucci e per Volponi, è un tipo particolare di contraddizione, spiegato con queste parole nel passo che precede immediatamente quello riprodotto:

Anche qui [in Volponi], come nel caso di Bertolucci, ci troviamo dunque di fronte a una contraddizione, a una crisi: non vissuta, e espressa drammaticamente, ma accettata e assorbita, sì che solo attraverso un'analisi stilistica risulta isolabile come contenuto, e può essere ricondotta alla sua origine ambientale, da cui si riflette sulla poesia: e vista infine come la crisi di una cultura.

Di Guido Cavani era appena uscita la raccolta *Riposo d'ogni giorno*, Ferraguti, Modena 1955.

Il Leoni che Pasolini pone accanto a Bilenchi e Cassola è Leonetto Leoni (1915), autore nel 1942 (Vallecchi, Firenze) del romanzo breve *La malinconia*, che ebbe un buon successo di critica; *La malinconia* è ricordato da Pasolini anche in «Dino» e «Biografia a Ebe» (qui a p. 36).

[LA PITTURA DI ZIGAINA] (1955)

Inedito, 1955. Due stesure dattiloscritte in *PI (III)*, f. 22, cc. 139-41 (prima redazione, che porta il titolo *Zigaina*) e 135-8 (la più avanzata, senza titolo).

Dopo la mostra romana di Zigaina nel '55, alla Galleria del Pincio, Pasolini aveva saputo dal pittore che era in programma un'altra mostra, al Circolo della Cultura e delle Arti di Bologna, e si era offerto di scrivere un pezzo per il catalogo (cfr. le lettere a Leonetti del 27 gennaio e del febbraio 1955 in *LE II*, pp. 12 e 16). Il pezzo sarebbe stato, a sorpresa, la poesia *Quadri friulani*, che Zigaina non si era sentito di pubblicare nel catalogo, e che sarebbe uscita per la prima volta in «Officina», nel luglio 1955, col titolo *I campi del Friuli*, per poi approdare nella raccolta *Le ceneri di Gramsci*, col titolo *Quadri friulani*. L'inedito che presentiamo qui, scritto presumibilmente dopo il luglio 1955 (dato che vi si allude alla pubblicazione su «Officina» dei *Campi del Friuli*), si riferisce a una mostra posteriore a quella di Bologna (nella prima stesura si parla esplicitamente di una «mostra milanese»).

POESIA DELL'ETERNO E DEL MISTERO (1956)

«La Sicilia del Popolo», 14 marzo 1956; poi in *PM*. Due stesure dattiloscritte in *PI (III)*, f. 21, cc. 127-30 e 131-4; la prima, alle cc. 131-4, porta il titolo *Fabbri*; la seconda, alle cc. 127-30, *I canti del Velino*.

Recensione a Casimiro Fabbri, *Canti del Velino*, Conchiglia, Roma 1955.

LA POSIZIONE (1956)

«Officina», n. 6, aprile 1956, nella rubrica *Bozzetti e scherne*. Dattiloscritto in *PI (V) (Inediti)*, f. 40, cc. 193-200, col titolo *Nota sui posizionalismi novecenteschi*. Un lungo passaggio coincide quasi alla lettera con E. Falqui, «Novecento letterario» (1955) da «Essa ritrova» a «Barilli» (cfr. in questo volume le pp. 603-4).

Per il titolo, e le proposte alternative che a Pasolini erano venute dalla redazione di «Officina» (a qualcuno era parso che occorresse far comparire in copertina le parole «Novecento» e «Falqui»), cfr. LE II, pp. 196-7. La lettera in questione, che ha come destinatario Francesco Leonetti, è datata da Naldini alla fine di maggio del '56 (sarà da anticipare, se l'aprile che figura sul frontespizio della rivista non è fittizio):

Circa le bozze, altrettanta incertezza: non ho qui il mio testo, e quindi non ho la possibilità di restaurare eventualmente dei pezzi che voi avete esclusi, e sulla cui esclusione io non sia del tutto d'accordo. Non sono d'accordo comunque sul titolo: la necessità di mettere in copertina la parola «novecento» e la parola «Falqui», per me non esiste: anzi il farlo mi pare assolutamente controproducente, fa cadere le braccia, fa fare le corna. Bisogna assolutamente mettere *La posizione*: meglio se la descrizione della nostra formazione, della polemica al novecentismo ecc., avviene di scorcio, da un angolo visuale deliberatamente limitato. Il mio è uno scrittarello affrettato, da «Bozzetti e schermie», che non vorrei neanche firmare: figuratevi se mi piace un titolo serio e impegnativo come l'«A proposito, ecc.»...

L'accusa di «posizionalismo tattico» è rivolta particolarmente a Carlo Salinari e a Gaetano Trombatore (come risulta da una lettera al nipote di Trombatore, il giovane critico Antonello Trombadori, per cui vedi qui sotto la notizia relativa a *La poesia popolare*); la risposta redazionale del «Contemporaneo» (a. III, n. 23, 9 giugno 1956) si intitola *Maramaldi e Ferrucci*, e malignamente insinua che le accuse di Pasolini siano legate al fatto che il «Contemporaneo» non ha apprezzato *Ragazzi di vita*; a questo punto la polemica si intreccia con quella nata dalla recensione di Vann'Antò al *Canzoniere italiano* (per cui vedi la notizia relativa alla *Poesia popolare*, citata); ma la vera replica di Pasolini sarà in poesia, cioè *Una polemica in versi*, sempre su «Officina», n. 7, novembre 1956.

La nozione di «prospettivismo» fu esposta per la prima volta da Lukács l'11 gennaio 1956 in una relazione al IV Congresso degli scrittori tedeschi; la relazione, intitolata *Das Probleme der Perspektive*, fu tradotta in italiano soltanto nel 1964, nel volume *Scritti di sociologia e di letteratura* (Sugar, Milano); Pasolini era venuto a conoscenza della definizione di Lukács da un riassunto giornalistico del Congresso (non quindi da un'intervista a Lukács) del 19 gennaio 1956, che era stato fatto sull'«Unità».

Il «solito Galletti» è Alfredo Galletti (1872-1962), critico letterario anticrociano e docente di letteratura italiana a Firenze, Bolo-

gna, Milano. Assai noti i suoi studi su Pascoli e Carducci. Falqui aveva polemizzato con lui soprattutto dopo l'uscita del primo *Novecento letterario* (Parenti, Firenze, 1937).

LA POESIA POPOLARE (1956)

«Il Contemporaneo», a. III, n. 25, 23 giugno 1956, nella rubrica *Lettere al Direttore*. Due stesure dattiloscritte in *PI* (V), f. 35, cc. 217-24 e 209-16 (la più avanzata). Una stesura dattiloscritta del *post scriptum* (col titolo *Maramaldo*) in *PI* (III), f. 24, cc. 146-9.

La lettera riguarda un articolo di Vann'Antò sulla *Baronessa di Carini* (un canto popolare siciliano di cui Pasolini si era occupato nel volume sulla poesia popolare), uscito sul «Contemporaneo» il 2 giugno 1956 (l'articolo di Vann'Antò consisteva in un esame minuziosissimo della «cinquantina di errori» commessi da Pasolini nel trascrivere e nel tradurre il testo della *Baronessa*); il *post scriptum* tiene conto anche di un appunto di Vincenzo Talarico (intitolato *Dialetti meridionali*), uscito sul «Contemporaneo» il 16 giugno, a proposito delle traduzioni a piè di pagina della *Poesia dialettale del Novecento*.

Prima di pubblicarla sul «Contemporaneo», Pasolini aveva annunciato la propria lettera ad Antonello Trombadori (LE II, p. 204):

Caro Trombadori, eccoti la risposta all'articolo di Vann'Antò. Spero che rispetterete integralmente il testo. Mi accingo ora a rispondere all'altra polemica, assai più impegnativa. I miei argomenti li leggerai fra qualche giorno: ma voglio qui anticiparti che, mentalmente, non ti ho mai incluso tra i Ferrucci. Tu sei infinitamente più agile, intelligente e disponibile di Salinari e di tuo zio. Anzi era esclusivamente a quei due che io pensavo: non certo a Muscetta, o a Gallo, o a Cases... Salinari e Trombatore sono sostanzialmente rigidi, incapaci a sentire, aprioristici. Insomma, handicappati da un moralismo di provinciali. Tu no. E il tuo «prospettivismo», anche se in apparenza più compromettente, è in realtà assai più problematico e passibile di sviluppi.

Le due polemiche, quella a proposito del saggio *La posizione* e questa a proposito delle osservazioni di Vann'Antò, si intrecciano sul «Contemporaneo» e si sommano nell'animo di Pasolini, dando alle sue repliche un'asprezza impaziente (Salinari, ricordando più tardi la polemica, lo accuserà di avere un carattere «stizzoso come quello d'un ragazzino»).

Il 30 giugno il «Contemporaneo» ospita una discussione, intitolata *La poesia e il dialetto*, che è composta in realtà da tre lettere:

una di Calvino ai direttori della rivista, una di Pasolini agli stessi e una di Salinari a Calvino.

Calvino comincia rimproverando il «Contemporaneo» di non aver aperto a suo tempo un dibattito sul poemetto *Le ceneri di Gramsci* («uno dei più importanti fatti della letteratura italiana del dopoguerra») – e, più ancora, rammaricandosi che il «Contemporaneo» abbia affidato la recensione del *Canzoniere italiano* a un serio filologo come Vann'Antò, e non abbia invece colto l'occasione per discutere a fondo l'*Introduzione* pasoliniana, ricca di spunti dal punto di vista di una politica culturale comunista. Conclude dicendo che quel che Pasolini, ingenuamente, attribuisce a «posizionismo tattico» deve invece essere attribuito, più banalmente e tristemente, a «pigrizia mentale».

Pasolini annuncia una sua «risposta più libera e calma sul prossimo numero di "Officina"» (sarà invece, come si è detto, la *Polemica in versi*), e ammette, su un piano più personale, di essere stato effettivamente deluso dall'accoglienza che il «Contemporaneo» aveva riservato a *Ragazzi di vita*, ma soltanto perché quell'incomprensione veniva «da parte non di avversari ma da parte di amici (o almeno ritenuti tali da me, se scrivendo *Ragazzi di vita* pensavo di scrivere un documento d'accusa sociale e di poetica realistica, secondo proprio i vostri desiderata, anche se non secondo le vostre esplicite o implicite norme prospettivistiche)».

Salinari, scrivendo a Calvino, ammette l'errore commesso dalla rivista nel non essersi occupata delle *Ceneri di Gramsci*, per cui dichiara grande ammirazione; esprime dubbi sull'operazione pasoliniana del *Canzoniere* («penso che bisogna andar cauti nell'attribuire un valore di reazione anti-accademica alla poesia dialettale, solo perché dialettale... il dialetto mi sembra superato sia come riflesso d'una concezione del mondo, sia come riserva linguistica in funzione antiletteraria») e conclude accusando Pasolini di «cattivo carattere».

Ultima puntata della polemica è la contro-risposta di Vann'Antò, intitolata *Le inezie* (14 luglio), in cui ribadisce il proprio giudizio filologico e, cogliendo l'occasione, rifiuta la qualifica di «poeta squisito» e «mallarmeano» che gli aveva dato Pasolini.

LETTERATURA ITALIANA 1945-55 (1956)

«Il Presente», a. III, n. 10, estate 1956; poi in PM. Dattiloscritto senza titolo in *PI (V) (Inediti)*, f. 16, cc. 62-7.

Il passo di Gramsci citato si trova alle pp. 63-4 di *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi, Torino 1950).

Il «recente, bellissimo saggio del Garin» è *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza 1955.

L'articolo di Angelo Romanò su «Officina» (n. 1, maggio 1955) si intitolava *Analisi critico-bibliografiche I*.

LA POESIA DI GIORGIO CAPRONI (1956)

«Il Punto», a. I, n. 22, 27 ottobre 1956. Dattiloscritto non completo in *PI (V)*, f. 10, cc. 64-5.

Recensione a Giorgio Caproni, *Il passaggio d'Enea*, Vallecchi, Firenze 1956.

Il saggio riprende e riutilizza un saggio uscito su «Paragone» nel dicembre 1952, ma confluito in *PI* con la data in calce 1954 (lo si veda qui a p. 1165).

[RENZO VESPIGNANI] (1956)

Due stesure dattiloscritte (la prima col titolo *Vespignani*, la seconda senza titolo) in *PI (III)*, f. 25, cc. 150-5.

Presentazione per la mostra di Renzo Vespignani alla Galleria L'Obelisco di Roma, 16 novembre 1956.

DIALETTO NELLA POESIA E NEL ROMANZO (1956)

«La Fiera letteraria», a. XI, n. 47, 25 novembre 1956. Dattiloscritto senza titolo in *PI (V)*, f. 37, cc. 241-5. Con questo testo, tradotto in francese, Pasolini partecipa alla fine dell'anno a un convegno di romanisti (Liegi, 14 dicembre 1956): la sua comunicazione è in «Marche Romane», t. VIII, novembre 1958, col titolo *Le dialecte dans la poésie et dans le roman en Italie*.

Recensione di Giacomo Noventa, *Versi e poesie*, introduzione di Geno Pampaloni, Comunità, Milano 1956 (seconda edizione con lo stesso titolo e prefazione di Aldo Garosci, Mondadori, Milano 1960; ora in *Versi e poesie*, Mondadori, Milano 1975, in cui è confluita anche la raccolta *Versi e poesie di Emilio Sarpi*, Scheiwiller, Milano 1963).

La bugiarda, di Diego Fabbri fu rappresentata per la prima volta a Milano nel gennaio 1956, dalla Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, regia di Giorgio De Lullo.

ARTE E DIVULGAZIONE (1956)

«Il Punto», a. I, n. 28, 8 dicembre 1956. Dattiloscritto col titolo *Il tradurre come atto storiografico* in *PI (V) (Inediti)*, f. 25, cc. 114-9.

STRENNA DI POESIE (1956)

«Il Punto», a. I, n. 30, 22 dicembre 1956; poi in PM. Dattiloscritto in *PI (V) (Inediti)*, f. 25, cc. 108-13, col titolo *Un pacco di libri di poesia*.

È un aggiornamento sulla poesia, che prende in considerazione Enrico Falqui, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Colombo, Roma 1956; Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956; Saverio Vollaro, *Le passeggiate*, De Luca, Roma 1956; Vann'Antò (Giovanni Antonio Di Giacomo), *La madonna nera*, La Editrice Universitaria, Messina 1955; Liliana Angeli, *I miei anni*, Il Raccoglitore, Parma 1956; Cesare Vivaldi, *Il cuore di una volta*, Sciascia, Caltanissetta 1956 e *Ode all'Europa e altre poesie*, Edizioni della Sfera, Roma 1952.

NOTERELLA SU UNA POLEMICA VERGA-DI GIOVANNI (1956)

«Galleria», a. VI, n. 5-6, settembre-dicembre 1956. Dattiloscritto in *PI (V) (Inediti)*, f. 27, cc. 25-8, con data in calce 1953. Il saggio sviluppa parte di uno scritto precedente, *Su un passo del «Giuseppe in Italia»* (1953), in questo stesso volume a p. 436; là era dato il riferimento bibliografico completo del volume di Luigi Russo: *La lingua del Verga*, Laterza, Bari 1941.

ANNA BANTI E LE PASSIONI DEL MONDO (1957)

«La Fiera letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957; poi in PM. Il saggio è la riscrittura di una recensione preparata per la radio, e per una serie di disguidi mai andata in onda – se ne conservano due stesure dattiloscritte in *PI (V)*, f. 33 (la prima, alle cc. 187-9, è costruita sull'alternanza fra «I voce» e «II voce»; la seconda, alle cc. 190-3, cambia impianto, chiama in causa un «ascoltatore», ma è l'immediato precedente del testo edito sulla «Fiera»). Il 17 novembre 1954 Pasolini l'aveva proposta a Sciascia per «Galleria» (LE I, p. 711):

Volevo chiederti: nel numero dedicato alla narrativa americana, ci sarebbe posto per una mia recensione (abbastanza lunga) al «Bastardo» della Banti? L'avevo preparata per la Rai, ma poi, per una serie di cose e crisi (radiofoniche) la cosa non è andata.

Da uno degli indici di *PI (V) (Inediti)* si ricava che era stata presa in considerazione l'idea di includere il saggio in PI.

Recensione ad Anna Banti, *Il bastardo*, Sansoni, Firenze 1953.

NUOVI LETTORI PER I CLASSICI (1957)

«Il Punto», a. II, n. 11, 16 marzo 1957. Dattiloscritto in *PI* (III), f. 14, cc. 82-4, col titolo *Poesia del Duecento e del Trecento*.

Recensione alla *Poesia del Duecento e del Trecento*, a cura di Carlo Muscetta e Paolo Rivalta, che inaugura (nel 1956) la collana di Einaudi «Parnaso italiano: cretostomazia della lirica italiana dalle origini al Novecento».

LA POESIA E IL SUD (1957)

«Il Punto», a. II, n. 21, 25 maggio 1957; poi in *PM*. Dattiloscritto in *PI* (V), f. 30, cc. 179-81.

È un *excursus* sulla produzione di alcuni poeti meridionali del dopoguerra: Biagia Marniti, *Città, creatura viva*, Sciascia, Caltanissetta 1956; Giuseppe Zagarrio, *A questa terra non nostra*, Leonardi, Bologna 1956; Emilio Isgrò, *Fiere del Sud*, Schwarz, Milano 1956; Basilio Reale, *Forse il mare*, Schwarz, Milano 1956; Giuseppe Rosato, *L'acqua felice*, Schwarz, Milano 1956; Florio Frau, *Io e un'isola*, Schwarz, Milano 1956; Raimondo Manelli, *E il mondo muta*, Accademia di Studi «Cielo d'Alcamo», Trapani 1956; Giovan Battista Froggio, *Calabria il tuo dolore*, La Procellaria, Reggio Calabria 1956; Tommaso Pisanti, *Anche i nostri giorni*, Gastaldi, Milano 1956.

Anna Salvatore (1923), scenografa, disegnatrice e pittrice, allieva di Rosai, partecipò nel 1948, nel '51 e nel '55 alla Quadriennale di Roma, e nel 1956 vinse il premio Bianco e nero alla Biennale di Venezia; per una delle sue mostre (alla galleria Il Pincio di Roma, nel 1957) Pasolini scrisse un testo in versi, intitolato *Domenica all'Acqua Acetosa* (vedilo ora in *BE*, pp. 1671-3).

UN GIOVANE POETA (1957)

«Il Punto», a. II, n. 25, 22 giugno 1957; poi in *PM*. Due stesure dattiloscritte in *PI* (V), f. 11, cc. 69-71 e 66-8 (la più avanzata).

Recensione a Gianmario Sgattoni, *Poesie*, Quadrivio, Lanciano 1957.

L'ISOLA DI ARTURO (1957)

«Vie Nuove», a. XII, n. 50, 21 dicembre 1957. Riproposto senza modifiche sul «Corriere di Trieste», 7 febbraio 1958, il testo è confluito poi in *PM*. Il dattiloscritto si conserva in *PI* (V) (*Inediti*), f. 36, cc. 179-83.

Recensione a Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1957. Una nota redazionale premessa al testo informa che questa recensione inaugura l'annunciata rubrica letteraria di Pasolini sul settimanale comunista, interrotta già dopo l'intervento successivo, dedicato a *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (poi in PI).

CALVINO (1957)

Inedito, 1957. Dattiloscritto in PI (V) (*Inediti*), f. 18, cc. 72-5.

Recensione (interrotta) alle *Fiabe italiane* a cura di Calvino, Einaudi, Torino 1956. Pasolini allude nell'inedito a una recensione del volume scritta da Cecchi, uscita sul «Corriere della Sera» l'11 gennaio 1957, da intendere come termine *post quem* per la stesura del saggio, che risale probabilmente ai primi mesi dell'anno. Dalle prove di indici di PI che si conservano (dattiloscritte, con aggiunte a penna) in PI (V) (*Inediti*), risulta che Pasolini aveva preso in considerazione l'idea di inserire questo pezzo – col titolo *Le Fiabe italiane* – nella raccolta di saggi uscita da Garzanti nel 1960.

Il pungente ritratto di Cecchi verrà ripreso in uno degli abbozzi del Canto VII della *Divina mimesis* (cfr. RR II, p. 1986).

IL GERGO A ROMA (1957)

Postumo, 1957 (in ST). La datazione figura in calce nel dattiloscritto, in PI (V) (*Inediti*), f. 10, cc. 23-4.

Non risulta un Nicastro studioso del gergo; forse Pasolini confonde con Alfredo Niceforo (1876-1960), autore di studi di criminologia e fisiognomica, che pubblicò anche numerosi scritti sul gergo (*Il gergo nei normali, nei degenerati e nei criminali*, 1897; *Linguaggi speciali, gerghi, sopravvivenze linguistiche e magiche*, 1912) e, insieme a Scipio Sighele, *La mala vita a Roma* (1898), dove compare un elenco di numerose voci del gergo della malavita romana.

NOTA SU «LE NOTTI» (1957)

In Federico Fellini, *Le Notti di Cabiria*, a cura di Lino Del Fra, Cappelli, Bologna 1957. Dattiloscritto in PI (III), f. 27, cc. 165-8.

PASSIONE E IDEOLOGIA

(1948-1958)

Passione e ideologia esce per la prima volta da Garzanti nel 1960, con una dedica ad Alberto Moravia. La prima notizia della raccolta è in una lettera del 22 febbraio 1957 a Marco Forti, che aveva proposto allo scrittore di pubblicare una scelta dei suoi saggi in una collana dell'editore Lerici di Milano: «Quanto alla collana critica, lo riconfermo senz'altro: ti manderei un "Dal Pascoli ai neo-sperimentali" con una decina di brevi saggi che conosci» (LE II, p. 289). In marzo, allo stesso Forti, Pasolini dichiara che il libro è pressoché pronto: «Quanto al libro lo intitolerei DAL PASCOLI AI NEO-SPERIMENTALI: sarei in grado di mandarlo fra un mesetto circa» (LE II, p. 303). Il progetto non va in porto per i vincoli contrattuali che legano Pasolini a Garzanti (cfr. LE II, p. 303 n. 3) e della raccolta non si parla più fino al 1960, quando il libro esce, da Garzanti appunto, con l'aggiunta di nuovi saggi e con un nuovo titolo (*Passione e ideologia*, endiadi commentata nella *Nota* che chiude il volume). Il titolo primitivo resta a designare la seconda sezione del libro (*Dal Pascoli ai neo-sperimentali*), mentre nella prima, *Due studi panoramici*, confluiscono le grandi introduzioni all'antologia della poesia dialettale novecentesca (1952) e della poesia popolare italiana (1955).

Quando sono sopravvissuti, i dattiloscritti dei saggi confluiti nella raccolta si conservano in *PI (III)*, *PI (IV)* e *PI (V)*. In *PI (IV)* è anche un'introduzione in forma di appunto (*Appunto* è il titolo aggiunto a mano sul dattiloscritto, f. 36, cc. 230-2) parzialmente pubblicata da Segre nella sua introduzione a *PM*. L'*Appunto* esordisce presentando il libro come opera di un non-specialista o di uno specialista *sui generis* («Non è il libro di un critico»), e rivendica così la sua peculiarità:

Ho cercato di dare, con gli insicuri mezzi offerti da quell'educazione a me, ineducabile per definizione, una certa veste di normalità ai tentativi più puerili e gratuiti di conoscere degli stati, delle irresoluzioni, negli altri, che mi pareva di avere sperimentato. Sempre minacciato dallo spettro dell'incomunicabile, dalla paura di non poter esaurire nemmeno nella sua epidermide il mistero che è una delle due facce del-

la persona amata (l'altra è rivolta all'interno, verso il soggetto, non meno misteriosa, forse, sebbene il soggetto si giovi di tutti i trucchi e le disonestà possibili), ho tentato qualche esplorazione dietro le pagine di alcuni poeti, senza saper giudicare se si tratti o no di poesia; per me non erano proprio che documenti dove ricostruire una storia così disperatamente irripetibile e appassionante, da gettare in secondo ordine qualsiasi altro interesse. La lezione di Sbarbaro, la sua incapacità a uscire dall'avvilimento, la strenua fiducia di Ungaretti nei fantasmi poetici in cui ha bruciato e astratto la sua vita di uomo, l'inconcepibile monologo di Rebora, inconcepibile fino all'irritazione e al malessere, l'inattendibilità del «bisbiglio» divino udito con orecchi che non si possono credere altro che irresistibilmente sinceri, tutto questo fa parte di un mondo nella cui dignità e nel cui mistero io credo. Credo anche se vedo quanto, in me E QUINDI IN LORO abbia di gratuito, di puerile, di umiliante, di insincero, di imperfetto, di giocato. Ma la necessità appare più chiara negli altri che in noi. Quel «Dio» di Rebora, per esempio, non è forse necessitato in lui con la forza di un fenomeno naturale? Ho potuto dubitare fin che ho voluto della sua attendibilità, della sua possibilità di essere umano (e mio quindi), ma me lo sono trovato sempre davanti, immutabile e esteso come una cosa.

Poco più oltre, cassato con tratti verticali a matita, si legge:

Non so se in questo modo io resti nell'ambito di quella che si chiama letteratura: perché è evidente che anche un testo non poetico, cioè meramente pratico o letterario, avrebbe potuto, con quei fini, ugualmente interessarmi. E così è infatti. Devo dire che se la poesia coincide con la massima sincerità, è stato un caso. La legge che si potrebbe ricavare dal ripetersi regolare di questo caso, come tutte le leggi, sarebbe un'astrazione, e tanto vale non formularla ecc.

Ma le conclusioni del discorso riportano all'ambito dell'educazione critica:

anche nella massima stravaganza, del resto ineluttabile, non ho potuto evitare, e anzi in certi casi facendo di tutto per non evitarle, le apparenze, gli interessi, i giochi di una letteratura in cui mi sono, come appunto si dice nel suo linguaggio, formato. Ho letto Cecchi e Montale nel '38 (a sedici anni) e subito dopo il *Sentimento del tempo* e il *Sole a picco*; poi ho messo tutto insieme la «Voce», la «Ronda» e «Solaria», riempiendo con la mania dell'adolescenza più disagiata che

si possa immaginare interi quaderni di elenchi di autori «contemporanei» da leggere. Ma il ciclo di letture più completo di quel periodo di escluso, nella viziosa biblioteca dei portici del Pavaglione, fu quello sull'impressionismo francese, con la guida di Soffici, che del resto, in *Rete mediterranea*, fu il primo a indicarmi l'*Allegria*. Sui banchi lisci e nemici della biblioteca, in ore di metafisica emicrania, passarono sotto i miei occhi in disordine i numeri e le edizioni della «Voce»; la più estrema modernità fu per me la disperazione anti-borghese dei Boine e anche dei Papini.

In *PI (V) (Inediti)* sono due indici dattiloscritti dai quali risulta che Pasolini ha da subito le idee abbastanza chiare circa i pezzi da includere nella raccolta. Qualche dubbio riguarda principalmente un gruppo di scritti su poeti dialettali da far seguire ai due studi panoramici, e l'opportunità di inserire nel libro i due saggi *Una linea orfica* (1954) e *La reazione stilistica* (1960): quest'ultimo, stando a uno degli indici, in appendice. La decisione finale è di scartarli: il primo, forse, perché mette l'accento su una variante moderna della religiosità (quella orfica, appunto) alla quale Pasolini riserva un apprezzamento complessivo limitato; il secondo perché riconsidera, fin troppo severamente, quasi con umor nero, l'esperienza di «Officina» (cfr. la prefazione di Segre a PM, pp. XIV-XVI e XX-XXI, in particolare per *La reazione stilistica* a p. XVI). Gli indici testimoniano anche l'idea, poi abbandonata, di includere nella raccolta un maggior numero di saggi sulla prosa.

Nuove edizioni di PI sono uscite da Einaudi, Torino 1985, con un saggio introduttivo di Cesare Segre, e da Garzanti, Milano 1994, con prefazione di Alberto Asor Rosa.

LA POESIA DIALETTALE DEL NOVECENTO

Riprende con pochi ritocchi l'ampio saggio introduttivo dell'antologia uscita da Guanda alla fine del 1952 (a dicembre): *Poesia dialettale del Novecento*, con traduzioni a piè di pagina, a cura di Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, Introduzione di Pier Paolo Pasolini, Collezione Fenice diretta da Attilio Bertolucci (edizione fuori serie); poi, con prefazione di G. Tesio, Einaudi, Torino 1995. Nel volume non è in alcun modo precisato come i due curatori si siano divisi il lavoro, ma in una lettera a Giacinto Spagnoletti del marzo 1952 Pasolini è molto chiaro: «Adesso che sto facendo l'antologia con lui [Dell'Arco] vedo chi è, vedo che non possiede un minimo di dignità: fino a consentire di mettere il suo nome in un li-

bro fatto tutto e completamente (anche nel senso manuale) da me» (LE I, pp. 468-9).

p. 771: Per Roma, «nazione dentro la nazione», cfr. *L'Appennino*: «Napoli, nazione / nel ventre della nazione».

p. 807: «col Faldella delle, esse sì veramente squisite, *Figurine*» – di una recente lettura delle *Figurine* di Faldella (ristampate da Bompiani nel 1942) è testimonianza la «continuazione romana» di *Amado mio*, datata 1950 (cfr. RR I, p. 332 e n. 10).

p. 810: Di «fulgorazione conoscitiva» in Montale parla Contini in *Dagli Ossi alle Occasioni*, cit.: l'espressione (iper-continizzata in «fulgurazione») ritorna spesso in Pasolini (cfr. *Un poeta in genovese*, PI, p. 1032) e si trasformerà in «fulgurazione figurativa» nella dedica di *Mamma Roma* a Roberto Longhi.

p. 826: «inclinazione verso la massa» – l'espressione è tratta da una citazione di Gor'kij («Io so che gli intellettuali nella gioventù sentono realmente l'inclinazione fisica verso il popolo e credono che questo sia amore. Ma questo non è amore: è meccanica inclinazione verso la massa»), che Pasolini usa prima come epigrafe a uno dei capitoli del *Disprezzo della provincia* (cfr. RR I, p. 430), poi, nel '53, come epigrafe della *Scoperta di Marx*, una delle sezioni dell'*Usignolo* (cfr. BE, pp. 407-13).

p. 846: I *Saggi ladini* dell'Ascoli («Archivio Glottologico Italiano», I, 1873) e la *Rätoromanische Grammatik* di Theodor Gartner (Henninger, Heilbronn 1883) inaugurarono gli studi linguistici del friulano e aprirono la cosiddetta questione ladina, cioè il dibattito scientifico sulla presunta autonomia etno-linguistica del friulano, appartenente – secondo tale teoria – a un distinto gruppo ladino (altrimenti detto retoromanzo) e non identificabile con una pur particolare varietà italo-romanza, come hanno invece confermato le ricerche successive, in particolare quelle compiute da Carlo Battisti (cfr. *Sulla pretesa unità ladina*, «Archivio Glottologico Italiano», XXII-XXIII, 1929 e *L'Ascoli e la questione ladina*, in «Archivio per l'Alto-Adige», XXIV, 1929). Nel periodo tra il 1946 e il 1948, quando fu vicino agli autonomisti del Movimento Popolare Friulano, Pasolini accettò entusiasticamente le posizioni dell'Ascoli; ma all'altezza del 1952 pare accettare ormai la posizione del Battisti, senza riserve.

LA POESIA POPOLARE ITALIANA

Il saggio incluso in PI riprende con qualche ritocco e diversi tagli l'introduzione al *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Collezione Fenice diretta da Atti-

lio Bertolucci (edizione fuori serie), Guanda, Parma 1955. Il volume del 1955 si apre con una dedica al fratello Guido («A mio fratello Guido, caduto nel '45 sui monti della Venezia Giulia, per una nuova vita del popolo italiano») e con una epigrafe tratta dall'ultima lettera di Guido da Porzùs («Abbiamo fondato fra gli altri un nuovo giornale "Quelli del Tricolore"; dovresti scrivere qualche articolo che fa al caso nostro... con qualche poesia magari, in italiano e friulano... qualche canzone su arie note, pure in italiano e friulano...»); segue una premessa metodologica in corsivo, che precede l'introduzione vera e propria (un saggio di oltre cento pagine). Del *Canzoniere italiano* esistono diverse ristampe: una ancora da Guanda, Parma 1975; le altre da Garzanti, Milano 1972 (in 2 voll., con la dedica ma senza epigrafe) e 1992. Sempre da Garzanti dell'antologia esce nel 1960 un'*editio minor* (intitolata *La poesia popolare italiana*) licenziata dall'autore, nella collana «Antologia del saper tutto»: in questa edizione dedica, epigrafe e premessa metodologica sono eliminate; l'introduzione è ridotta ai due soli capitoli introduttivi (*Un secolo di studi sulla poesia popolare e il problema*), mentre i capitoli sulle singole aree italiane (*Italia settentrionale*, *Italia centrale*, *Italia meridionale*) sono rifusi in brevi cappelli dedicati alle singole regioni; anche il numero dei testi è drasticamente ridimensionato, di quasi la metà rispetto alla scelta del '55. Una nota in calce all'introduzione recita:

Precedente naturale di questa antologia è l'altra: *Canzoniere italiano*, Guanda 1955; nella quale il lettore potrà trovare una più ricca raccolta di testi, un più ampio svolgimento dei temi qui svolti nell'introduzione e nelle note, e un corredo di notizie bibliografiche.

Nel passaggio dalla *princeps* di Guanda a PI, sono tagliate dall'introduzione le osservazioni più strettamente funzionali a giustificare i criteri della scelta operata nell'antologia; ma il taglio più sensibile (circa sette pagine) riguarda una lunga digressione sullo strambotto, molto tecnica ed erudita, di cui riportiamo qui di seguito soltanto una nota, perché in essa il tecnicismo cede il passo all'immaginazione pasoliniana (tanto che due *incipit* dei canti popolari riportati, *Adalbertos comis curtis* e *Hor atorno fratt Helya*, saranno ripresi da Pasolini nei versi del *Canto popolare* – cfr. BE, pp. 185-8):

«Gli *estrabots* più antichi» scrive il Novati (cfr. bibl.) «dei quali si abbia memoria in Francia erano sorti fra le baracche di un accampamento negli anni primi del secolo decimo per pungere la vigliaccheria d'un barone. Orbene: altrettanto è

seguito in Italia; il primo canto volgare del quale si ritrovi memoria è anch'esso uno strambotto, scagliato precisamente verso il medesimo tempo, contro un gran signore feudale, non certo inferiore per ricchezza e potenza al figliuolo di Ranulfo II» Si tratta di Adalberto I, marchese d'Ivrea, genero di Berengario, operante tra la fine del IX e il principio del X secolo. Pare fosse dapprima un buon principe, ma poi, stando alla cronaca di Liutprando allegata dal Novati: «*Tam dirae autem... postmodum factus est famae, ut huiusmodi vera de eo tam a maioribus quam a pueris cantio diceretur. Et quia sonorius est grece illud dicamus: Adalbertos comis curtis, macrospathis, gundopistis, quo significatur et dicitur longo eum uti ense et minima fide*». Ed è divertente seguire, sugli allegati dell'operetta novatiana, questa tradizione dei *derisoria carmina* medioevali, in cui persiste intatto e coagulato qualche brano di quell'antica "realtà", con quei ragazzi, stracciati e insolenti, al pigro solicello italico, che alzano la loro gazzarra in qualche trivio subalpino o in qualche crinale appenninico. «Sono i fanciulli» dice il Novati «dacché mondo è mondo gli immancabili collaboratori e propagatori della satira popolare...» Eccone per esempio una ghenga, alla periferia di Milano, che imperversa sui poveri cremonesi, che per averle buscate dai milanesi presso Brescia nel 1109, erano per metà affogati nell'Oglio: *Fugiamus, fugiamus, et ad Lolium vadamus, quod melius est submergi quam mori*.» Ed ecco un gruppo di malandrinelli romani che «alzano moina» contro papa Vittore (1160): «*Maledicte filius maledicti, Dismanta compagnum, non eris papa, non eris papa!*» (in *Bosonis card. Alexandri III vita*, in I.M. Watterich «Pontific. romanor. ecc.», Lipsiae, 1862). Mentre la famosa *Cronaca* di Salimbene ci trasporta nel contado toscano nel 1240, tra sciami di figlioli per niente propensi alla francescana mitezza di moda. Racconta il buon Salimbene: «*Nam rustici pueri et puellae, quotiens obviabant fratribus minoribus per vias in Tuscia, ut centies audivi, cantabant: Hor atorno fratt Helya ke pres'ha la mala via! Et tristabantur boni fratres et irascebantur vere usque ad mortem dum talia audiebant*».

A commissionare a Pasolini il *Canzoniere italiano* era stato Attilio Bertolucci, all'indomani dell'uscita da Guanda della *Poesia dialettale del Novecento* (1952). Il progetto originario prevedeva la collaborazione di uno specialista (Paolo Toschi), ma l'idea di un lavoro a due, che non entusiasmava Pasolini, era stata presto abbandonata (cfr. le lettere a Giacinto Spagnoletti del 1° e del 26 gennaio 1953, in

LE I, pp. 519-20 e 538): Toschi avrebbe assicurato qualche consiglio, ma da esterno, insieme a Ernesto De Martino (cfr. la lettera a Gianfranco D'Aronco del 31 agosto 1953, in LE I, p. 595). Alla scelta dei testi Pasolini lavora moltissimo e alla fine del 1953 il libro ha preso una forma (cfr. la lettera a Francesco Leonetti del 25 settembre, in LE I, p. 602), anche se l'«antologia difficilissima» richiede sempre nuove cure. Ancora il 14 marzo del 1955 Pasolini parla a Fortini di «ritocchi noiosi e complicati, [...] ricerche bibliografiche, traduzioni ecc.» (LE II, p. 36). Il dattiloscritto non arriva fra le mani dell'editore prima dell'estate. Nel frattempo, dell'introduzione al volume erano uscite in rivista diverse anticipazioni: *Una scelta tra due varianti*, «La Lapa», a. II, n. 1, marzo 1954; *Un paragrafo sulla poesia popolare*, «Galleria», a. I, n. 2-3, maggio 1954; *Pagine introduttive alla poesia popolare italiana*, «Nuovi Argomenti», n. 12, gennaio-febbraio 1955 (comprende i paragrafi *Qualche ipotesi* – che diventa, nel volume, *Il problema*; *A proposito della poesia popolare calabrese* – parte del capitolo *Italia meridionale*; *I canti militari* – parte del capitolo *Poesia folclorica e canti militari*); *Poesia popolare corsa*, «Il Belli», a. IV, n. 2, luglio 1955.

Appena uscito il volume da Guanda, in una lettera del 18 gennaio 1956 a Fortini (che lo rimproverava di avere trascurato l'«integrazione estetica» che la musica apporta inevitabilmente ai testi), Pasolini scriveva: «sappi (finalmente scopro l'ultima carta) che ero d'accordo con Carpitella per fare un'appendice musicale all'antologia: ma poi si è visto che la cosa, se breve, non serviva a nulla, se lunga, complicava troppo il lavoro, era un libro a sé» (LE II, p. 152).

p. 884: L'idea che basti la cultura per fare di un borghese un «possidente» è in questo stesso anno 1955 sviluppata in versi da Pasolini nel poemetto *La ricchezza* (cfr. BE, pp. 438-40).

p. 926n: Franz Boas (1858-1942), antropologo e linguista, autore di *Manuale di lingue amerindie* (1911), di *Razza, linguaggio e cultura* (1936) e di *Antropologia moderna* (1943). Dalle ricerche svolte da Boas mossero gli allievi Alfred Lewis Kroeber (1876-1960) e Ruth Benedict (1887-1948). Ralph Linton (1893-1953) è l'autore di *The tree of culture* (1955); Clyde Kluckhohn si dedicò in particolare allo studio degli indiani Navaho.

p. 944: *Fenesta ca lucive* – questi frammenti popolari, filiazione napoletana della *Barunissa di Carini*, restarono fermi nell'immaginario pasoliniano, che ne fece quasi un emblema della vitalità popolare; nella versione musicale di Ricci-Cottrau, sono cantati da ragazzi sia in *Accattone*, sia nel *Decameron*, sia infine nei *Racconti di Canterbury*.

p. 953: *Guagliune 'e mala vita, Dov'andastù jersera* – questi due

incipit, presi a simbolo dell'immobilità popolare, sono usati da Pasolini nella poesia intitolata *Il canto popolare* (cfr. BE, pp. 185-8) e anche là, come qui, sono contrapposti al borghese Albero della Libertà.

PASCOLI

«Officina», n. 1, maggio 1955. Due stesure dattiloscritte col titolo *Nota per il centenario di Pascoli in PI (V)*, f. 1, cc. 7-12 e 1-6 (la più avanzata). Nella stessa cartella, al f. 34, si conserva una riscrittura di questo testo in vista di un convegno organizzato dal comitato delle «onoranze a Giovanni Pascoli», cc. 194-208.

Per il significato di «inaugurare con un articolo sul Pascoli (nel centenario)» la rivista bolognese, cfr. la lettera del 28 febbraio a Francesco Leonetti e Roberto Roversi (LE II, pp. 22-3):

Quanto al mio articolo per il primo numero, ho pensato questo: dare una poetica o un programma, o fare in qualche modo il punto, nel primo numero è una cosa che rompe le scatole: è troppo aspettato e ovvio, se fatto direttamente e ufficialmente. Ho pensato allora che tutte le cose che avrei voluto dire, la nostra posizione ecc., sarebbero state più efficaci e concrete se dette indirettamente, mediamente: avrei pensato cioè di inaugurare con un articolo sul Pascoli (nel centenario): è intanto un importante avvenimento letterario e culturale (si entra così senza preamboli in medias res), poi il Pascoli è emiliano, e una certa colorazione emiliana non sta male in una rivista che vuol essere mordente sullo storico, e non un fatto che Gramsci chiamerebbe decadente o cosmopolita: infine, e soprattutto, il Pascoli, se esaminato in funzione dell'istituzione linguistica specie futura, è un pretesto ottimo per dare uno sguardo panoramico su tutto il Novecento, con giudizi dedotti dai fatti, e non coi soli effata polemici o pamphlettistici da editoriale.

L'articolo compariva nella prima delle quattro rubriche fisse di «Officina», che a Sereni il 24 marzo Pasolini presenta così (LE II, p. 44):

«La nostra storia»: in cui verranno collocati studi su poeti o periodi letterari angolati dal punto di vista dei loro effetti culturali e stilistici nel novecento, ma non nel novecento bellettristico e falquiano, oppure anche in questo, data l'oggettività storica, ma con un fine revisorio e tendenziale, lo sforzo,

sia pure ancora incompleto e in fieri, di un superamento. Ma avrai meglio un'idea di quello che intendo dire leggendo nel primo numero il mio pezzo sul Pascoli.

Per la scelta del titolo «nudo e crudo», cfr. la lettera ai redattori di «Officina» del 1° aprile 1955 (LE II, p. 48).

LA LINGUA DELLA POESIA

«Paragone», a. VIII, n. 90, giugno 1957. Dattiloscritto col titolo *La poesia di Giotto in PI (V)*, f. 36, cc. 225-40 (stesura sporca, con molte correzioni).

È il testo (rielaborato) di una conferenza triestina su Giotto – non ancora scritto nel febbraio del '56, quando a Pasolini ne chiede notizia Biagio Marin («Carissimo Marin, non dubitare, scriverò la conferenza», in LE II, p. 159). Nel settembre del '56 Pasolini pubblica su «Pagine istriane» un articolo con lo stesso titolo – *La «lingua della poesia»* – nel quale allude alla «conversazione tenuta a Trieste per i settant'anni del poeta» e racconta l'aneddoto alla base della scelta del titolo (a Trieste, la sera della conferenza, a chi gli chiedeva perché parlasse comunemente in italiano, ma scrivesse in dialetto, Giotto aveva risposto: «Ma come, vuole che usi così, e per le cose di tutti i giorni, *la lingua della poesia?*»). L'articolo di «Pagine istriane» annuncia la pubblicazione del testo della conferenza su «Nuova Corrente» (sarebbe stato, invece, «Paragone»: Pasolini deve aver preso accordi con la rivista fiorentina certo non oltre il marzo 1957, come risulta da una lettera a Nico Naldini in LE II, p. 298). Di Giotto Pasolini si era già occupato nell'introduzione all'antologia *La poesia dialettale del Novecento* (1952), poi confluita in PI, e in una pagina uscita sul «Belli» (*Omaggio a Giotto*) nel dicembre del '54. Sempre nel '54 aveva scritto un «pezzetto» per il Terzo programma radiofonico (cfr. la lettera a Biagio Marin del 14 marzo in LE I, p. 644). Da due lettere di Giotto del 6 e 11 marzo 1957 (in LE II, pp. 160-1) si ricava che Pasolini avrebbe voluto pubblicare insieme al testo della conferenza qualche inedito del poeta triestino, il quale in un primo tempo, interpellato per lettera, propone *Felicità e malinconia* e *Ciaro de luna* (il 6 marzo), poi cambia idea, e suggerisce per la rivista *Ritratto de ragazza* (l'11 marzo). L'idea di accompagnare al saggio i due inediti in seguito è lasciata cadere, e su «Paragone» il testo di Pasolini compare da solo. La data che sta in calce al saggio in PI (1956) è quella della conferenza triestina.

Non esiste in Proust l'espressione «il biondo della birra», il passo più vicino per contenuto, ma diversissimo nella forma, è *Recherche I* 674 (ed. Pléiade 1954): «blonde et laiteuse comme de la bière».

MONTALE

«Il Punto», a. I, n. 20, 13 ottobre 1956, col titolo *Stoicismo e protesta di Montale*. La data che figura in calce al saggio in PI è quella dell'anno successivo (1957).

Recensione a Eugenio Montale, *La bufera e altro*, Neri Pozza, Venezia 1956. La seconda parte del saggio è antologizzata dallo stesso Pasolini insieme a un frammento del saggio su Carducci e uno di quello su Ungaretti per confezionare l'*Omaggio ai poeti* uscito il 6-7 luglio 1960 sul «Corriere d'Informazione», come anticipo di PI. Con la *Bufera* Montale aveva vinto quell'anno il Premio Marzotto.

UN POETA IN GENOVESE

«La Fiera letteraria», a. XII, n. 10, 10 marzo 1957, col titolo *Un poeta fuori del tempo*. Dattiloscritto col titolo *Firpo* in PI (V), f. 27, cc. 169-73.

L'articolo su Edoardo Firpo era stato sollecitato a Pasolini da Caproni (cfr. la lettera a Mario Boselli del 22 febbraio 1957 in LE II, p. 288). Del poeta genovese Pasolini avrebbe dovuto recensire due anni prima la raccolta *Ciammo o martin pescòu*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1955 (cfr. le lettere del 10 gennaio 1955 a Leonardo Sciascia e dell'11 ottobre 1955 a Mario Boselli, in LE II, pp. 3 e 128, e a lui è indirizzata anche una lettera aperta inedita sui problemi di lingua e dialetto: *Lettera aperta a Firpo*, in *Saggi* 1950, f. 21a, cc. 211-3).

UN POETA IN ABRUZZESE

Prefazione a Vittorio Clemente, *Acqua de magge*, Società Editrice Siciliana, Mazara-Roma 1952. Un primo abbozzo senza titolo, molto sporco, è in PI (IV), f. 1, cc. 1-6.

UN POETA IN MOLISANO

«La Fiera letteraria», a. X, n. 12, 20 marzo 1955, col titolo *Poetica popolare e poetica colta*. Dattiloscritto incompleto col titolo *Eugenio Cirese poeta popolare e squisito*, in PI (IV), f. 2, cc. 7-9. La data in calce al saggio in PI è più tarda (1957).

La seconda parte del saggio, su Cirese raccogliitore di poesia popolare, riprende la recensione ai *Canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, vol. I, Nobile, Rieti 1953, uscita su «Giovedì», a. II, n. 28 (col titolo *I canti popolari del Molise*), il 9 lu-

glio 1953. Su questa recensione, della quale si conserva il dattiloscritto in *PI* (III), f. 11, cc. 58-64, cfr. la lettera a Cirese del 22 febbraio 1953, in cui Pasolini esprime all'autore un grande interesse per il volume appena pubblicato:

Ne parlerò diffusamente su «Il Giovedì». Poiché adesso dovrò fare per Guanda una *Antologia della poësia popolare italiana*, il Suo lavoro mi interessa in modo speciale. Il secondo volume dei *Canti* quando uscirà? Nel caso che la sua pubblicazione dovesse tardare, potrei osar di chiederLe una primizia dattiloscritta (purché ne abbia una copia in più)? (LE I, p. 547)

Il 29 marzo aggiunge:

grazie per i nuovi canti molisani: comincerò dunque la mia scelta [si riferisce al *Canzoniere italiano*] proprio dal Molise, e spero che Lei e la sua terra mi portino fortuna.

La recensione al Suo libro uscirà, credo, fra tre o quattro settimane, perché ho ancora sul tavolino altri libri di poesie che mi erano arrivati precedentemente. Penserei, insieme alla recensione, di pubblicare sul «Giovedì» anche due o tre canti: Lei non ha nulla in contrario, vero? (LE I, p. 556)

Ai *Canti popolari del Molise* a cura di Cirese Pasolini aveva già dedicato una breve nota sul «Belli», a. II, n. 2, maggio 1953, qui a p. 479.

GADDA

Le novelle dal Ducato in fiamme

«L'Approdo», a. II, n. 4, ottobre-dicembre 1953, col titolo *Le novelle di Gadda*. In *PI* (V) (*Inediti*) si conserva una redazione dattiloscritta di questo testo, senza titolo e mancante dell'inizio.

Il testo dell'«Approdo», confluito in *PI* con la data 1954, è quello di una recensione radiofonica alle *Novelle dal Ducato in fiamme* di Carlo Emilio Gadda, Vallecchi, Firenze 1953, preparata in settembre per il Terzo Programma (si ricava da due lettere del 14 e 20 settembre ad Adriano Seroni, LE I, pp. 598-9). Il pezzo è stato ripubblicato pressoché identico (da dove si parla di una *koinè* letterario-giornalistica e dei suoi effetti) sul «Notiziario Einaudi», a. IV, n. 5, maggio 1955, col titolo *C.E. Gadda, uomo di crisi*, come presentazione del volume *I sogni e la folgore*, Einaudi, Torino 1955 (con questo occhiello redazionale: «Esce nei "Supercoralli", sotto il titolo *I sogni e la folgore*, un volume che racchiude le tre più importanti opere narrative del barocco e sulfureo scrittore milanese: *La Madon-*

na dei filosofi, *Il castello di Udine* e *L'Adalgisa*. Pier Paolo Pasolini analizza qui le componenti del "plurilinguismo" gaddiano»). Anche di questa forma del saggio, nata come riscrittura della vecchia recensione, si conserva un dattiloscritto, senza titolo, nella cartella *Nuove questioni linguistiche*, f. [7] NN, cc. 322-7, I-VI.

Nel *Proemio* all'«Archivio Glottologico Italiano», l'Ascoli auspicò un'unità linguistica italiana fondata (positivisticamente) su un naturale «processo di consenso creativo», capace di amalgamare i diversi contributi linguistici delle forze vive della nazione, e non come (illuministicamente) affermava il Manzoni, basata su proposte operative concrete, aventi il toscano come lingua di riferimento e attuabili anche grazie all'intervento di organi istituzionali. In un secondo momento l'Ascoli moderò le sue posizioni, aderendo sostanzialmente all'indirizzo filotoscano.

Al medesimo *Proemio* dell'«Archivio» appartiene la frase «inventata dall'Ascoli per il Manzoni», che Pasolini cita più sotto.

«Il Pasticciaccio»

«Vie Nuove», a. XIII, n. 3, 18 gennaio 1958, col titolo *Il Pasticciaccio di Gadda*. Dattiloscritto in *PI* (V), f. 14, cc. 89-95.

OSSERVAZIONI SULL'EVOLUZIONE DEL NOVECENTO

«La Chimera», a. I, n. 7, ottobre 1954, pp. 1-2, col titolo *Forse ad un tramonto*. Due stesure dattiloscritte in *PI* (IV), f. 10, cc. 64-76, col titolo *Intervento tra Luzi e Romanò* (titolo racchiuso in un segno circolare a penna, indice di incertezza).

Il saggio è risposta a un fondo di Luzi (*Dubbi sul realismo poetico*, «La Chimera», a. I, n. 4, luglio 1954), e porta in calce sulla rivista una breve replica del poeta fiorentino (per cui cfr. M. Luzi, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1965, pp. 10-1, 41-8). «La Chimera» era un mensile di ispirazione ermetica, col quale «Officina» si scontra l'anno seguente (sul n. 2 di «Officina», del luglio 1955, esce una breve scheda sul mensile fiorentino, firmata da Gianni Scalia; Luzi replica con una lettera aperta che compare sul numero di settembre di «Officina» insieme a *Correzioni e giunte* della redazione: cfr. G. Ferretti, «Officina», Einaudi, Torino 1975, pp. 38-40, 188-9, dove è ricostruita efficacemente l'ambivalenza che caratterizza l'atteggiamento del gruppo di «Officina» nei confronti di Luzi, apprezzato per la sua opera poetica, ma non per la sua ideologia; tratta della questione anche M. Forti, *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano 1971², pp. 22 sgg.). Sulle circostanze della stesura, cfr. le lettere a Betocchi del 10 e 24

settembre 1954: «È circa un mese (ho passato un'estate arida, veramente infelice) che sto lavorando a un articolo per la "Chimera": un intervento nella discussione cominciata da Luzi e Romanò. Glielo spedirò fra qualche giorno: il tempo per correggerlo un po' e ricopiarlo» (LE I, p. 679); «Il pezzo per la "Chimera" l'ho pronto, ma per ricopiarlo e mettere a posto alcune citazioni che ho fatto a memoria mi ci vuole tutto domani: volevo avvertirla dunque, che il pezzo lo riceverà, per espresso, lunedì, e spero che sia ancora in tempo...» (LE I, p. 684).

Sulla polemica Pasolini-Luzi, vedi Carlo Ferrucci, *Pasolini e Luzi: la polemica, il confronto*, «Sigma», a. XIV, n. 2-3, maggio-dicembre 1981.

LA CONFUSIONE DEGLI STILI

«Ulisse», a. X, n. 24-25, autunno-inverno 1956. La data che figura in calce al saggio in PI è quella dell'anno successivo (1957).

Lo «Zirkel im Verstehen» è nozione che da Schleiermacher a Dilthey a Heidegger ha un ruolo centrale nella teoria della *Geistesgeschichte*; con essa s'intende il circolo ermeneutico, il procedere interpretativo che va dall'esegesi del dettaglio all'esegesi del senso globale e viceversa. A questa tradizione intellettuale s'iscrisse dichiaratamente Leo Spitzer nella prefazione al suo *Linguistica e storia letteraria* (1948).

NOTERELLA SUL CARDUCCI

È l'unico saggio che non sia apparso in rivista prima di approdare in PI, ma una parte è anticipata nel *collage* del libro in corso di stampa uscito sul «Corriere d'Informazione», 6-7 ottobre 1960, col titolo *Omaggio ai poeti*. Dattiloscritto senza titolo in PI (V), f. 12, cc. 72-8 (si tratta di una stesura più lunga di quella pubblicata nel volume, seguita da quattro pagine di schemi e appunti su Carducci). La data in calce a PI è 1958.

Il 25 marzo 1961, rispondendo su «Vie Nuove» a un lettore ungherese, Pasolini si ritroverà a parlare di Carducci, con un tono più spiccio e liquidatorio! Carducci gli pare «un poeta molto minore», di cui restano «una dozzina di buone poesie», ma sostanzialmente è uno che «ha dato per buono il Risorgimento italiano senza discriminazioni e senza problematiche», sicché la sua poesia «ha praticamente per argomento un vuoto ricoperto di fregi marmorei». Il 29 aprile, sempre su «Vie Nuove», deve ribattere alle obiezioni del critico Mario Petrini, che gli suggerisce di leggere il *Carducci senza retorica* di Luigi Russo e il *Carducci giacobino* di Paolo Alatri: con-

fessando di non conoscere questi due libri e ribadendo la sua sostanziale disistima per la poesia carducciana, Pasolini rimanda comunque il critico a queste pagine di PI.

UN POETA E DIO

«Itinerari», a. V, n. 27-28, agosto-ottobre 1957. Due stesure dattiloscritte, di cui una priva della terza parte si trovano in PI (V), ff. 3 e 4, rispettivamente alle cc. 16-25 e 26-35 (quella completa, che è anche la più avanzata).

In PI il saggio porta in calce la data 1948-51, ed è ripubblicato senza l'aggiunta della *Nota a «Un poeta e Dio»* uscita nel numero speciale su Ungaretti di «Letteratura», a. V, n. 35-36, settembre-dicembre 1958, ma pensata l'anno prima (Pasolini la voleva far seguire all'articolo su «Itinerari», come risulta dalla lettera a Marco Forti del 22 febbraio 1957, in LE II, p. 289). Con *Un poeta e Dio* Pasolini partecipa nel '52 sotto pseudonimo al premio per la critica «Le quattro arti» (cfr. la lettera a Giacinto Spagnoletti della primavera 1952, in LE I, p. 476), e lo vince. Su «Itinerari» il saggio esce cinque anni dopo, dietro sollecitazione di Marco Forti (cfr. le lettere a Forti del 22 febbraio '57 e 28 marzo '58 in LE II, pp. 289 e 303: la seconda è importante perché contiene un giudizio dell'autore sul suo scritto, che riletto a sei anni di distanza gli sembra «ancora vivo»). Già nel '52 Piero Bigongiari aveva proposto a Pasolini di pubblicare il saggio su «Paragone», ma sulla rivista fiorentina era uscito invece l'apunto su Caproni (cfr. la lettera del 4 ottobre 1952, in LE I, p. 499). Un frammento di *Un poeta e Dio* è ripreso dallo stesso Pasolini in *Ommaggio ai poeti*, per cui cfr. la notizia relativa a Montale.

I «CANTI DELL'INFERMITÀ» DI REBORA

«Il Punto», a. I, n. 26, 10 novembre 1956, col titolo *I canti dell'infermità*. Dattiloscritto in PI (V), f. 26, cc. 165-8 (due stesure, la prima col titolo *Rebora*). La data che figura in calce al pezzo in PI è quella dell'anno successivo (1957).

Recensione a Clemente Rebora, *Canti dell'infermità*, Scheiwiller, Milano 1957. Qualche poesia della raccolta era stata anticipata grazie «alla cortesia di Scheiwiller», proprio in quei giorni, nel n. 7 di «Officina», novembre 1956. Agli amici della redazione Pasolini il 5 ottobre di quell'anno annunciava così di averlo ottenuto: «Carissimi, evviva, ecco un colpetto riuscito bene; Scheiwiller ha pubblicato fuori commercio questo fascicoletto di poesie di Rebora, che mi sembrano stupende, e stupende, son certo, sembreranno anche a voi» (LE II, p. 235).

SBARBARO

«Il Punto», a. II, n. 4, 26 gennaio 1957, col titolo *Orgoglio di Sbarbaro*. Dattiloscritto (privo della parte finale) in *PI* (V), f. 32, cc. 185-6, col titolo *Sbarbaro*.

Un bilancio su Camillo Sbarbaro all'indomani del Premio Taormina, assegnato *ex aequo* a Supervielle. Del poeta ligure erano appena usciti i versi posteriori alla nuova edizione di *Pianissimo* (Neri Pozza, Venezia 1954): *Rimanenze*, Scheiwiller, Milano 1955, 1956² e diversi «pensieri» e pagine di diario (i futuri *Scampoli*, Vallecchi, Firenze 1960), anticipati su «Botteghe oscure» e sulla stessa «Officina» (n. 5, febbraio 1956).

SABA: PER I SUOI SETTANT'ANNI

«Giovedì», a. II, n. 11, 12 marzo 1953, col titolo *Per i 70 anni di Saba*. Dattiloscritto col titolo *Per i settant'anni di Saba* in *PI* (III), f. 13, cc. 76-81. La data che figura in calce al pezzo in *PI* è quella dell'anno successivo (1954).

UN POETA CATTOLICO

«Il Punto», a. II, n. 17, 27 aprile 1957. Dattiloscritto in *PI* (V) (*Inediti*), f. 39, cc. 190-2 (col titolo *Lamento per la figlia del pescatore*).

Recensione ad Angelo Barile, *Quasi sereno*, Neri Pozza, Venezia 1957.

PENNA

Una strana gioia di vivere

«Paragone», a. VII, n. 76, aprile 1956. Dattiloscritto in *PI* (V), f. 23, 148-60. Seguono nel fascicolo due pagine di appunti manoscritti presi leggendo le recensioni al libro di Penna *Una strana gioia di vivere*, Scheiwiller, Milano 1956. Il pezzo figura in *PI* (già nella *princeps*) senza data in calce.

Come leggere Penna

«Il Punto», a. III, n. 1, 4 gennaio 1958. Dattiloscritto con molte correzioni in *PI* (V), f. 15, cc. 96-8. Recensione a Sandro Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano 1957 (Premio Viareggio di quell'anno). Il volume di Garzanti è l'edizione accresciuta delle *Poesie* uscite da Parenti nel 1939, già segnalate da Pasolini in *Collezioni letterarie*

(1942) e nel *Commento a un'antologia di «Lirici nuovi»* (1943), compresi entrambi in questo volume, alle pp. 25-30 e 40-6.

BERTOLUCCI

Riprende il profilo di Bertolucci in *Elegia?* (Bertolucci, Volponi, Cavani), su «Paragone», a. VI, n. 72, dicembre 1955. Il dattiloscritto della parte riguardante Bertolucci è in *PI* (V), f. 20, cc. 121-6 (una stesura molto sporca, col titolo *Elegia?*). La data che figura in calce al pezzo in *PI* è quella dell'anno successivo (1956).

OFFICINA PARMIGIANA

«Il Punto», a. I, n. 24, 10 novembre 1956. Dattiloscritto in *PI* (V), f. 25, cc. 163-4. Sulla «linea parmigiana» della poesia del Novecento con particolare riguardo a raccolte recenti di Gian Carlo Conti, Giorgio Cusatelli, Bernardo Bertolucci, Gian Carlo Artoni. La data che figura in calce al pezzo in *PI* è quella dell'anno successivo (1957).

BASSANI

«Paragone», a. III, n. 30, giugno 1952, col titolo *Giorgio Bassani*. Dattiloscritto incompleto, con titolo aggiunto a penna, in *PI* (IV), f. 11, cc. 77-81.

Recensione a G. Bassani, *Un'altra libertà*, Mondadori, Milano 1951.

CAPRONI

«Paragone», a. III, n. 36, dicembre 1952, col titolo *Giorgio Caproni*. Una stesura dattiloscritta in *PI* (V), f. 9, cc. 60-3, e un'altra (più avanzata) in *PI* (IV), f. 9, cc. 59-63.

Il saggio di «Paragone», nato come «“Appunto” sulle *Stanze della funicolare*» (così a Piero Bigongiari il 4 ottobre 1952, in *LE* I, p. 499), è diverso da *La poesia di Giorgio Caproni*, «Il Punto», a. I, n. 22, 27 ottobre 1956, che ne riprende però qualche passaggio (l'analisi degli attacchi, le osservazioni sulla “chiusura” dei testi di Caproni). La data 1954 (invece che 1952) è già nella *princeps* garzantiana di *PI*.

IMPLICAZIONI DI UNA «LINEA LOMBARDA»

«Giovedì», a. II, n. 22, 28 maggio 1953, col titolo *I Campi Elisi di Lombardia*. Dattiloscritto in *PI* (III), f. 10, cc. 49-57, col titolo *Le li-*

nee regionali (è una stesura molto sporca, con appunti a mano relativi all'articolo alla c. 57, e altre note, col titolo *Appunti sull'ermetismo*, alla c. 54). La data che figura in calce al saggio in PI è quella dell'anno successivo (1954).

Recensione all'antologia di Luciano Anceschi (*Linea lombarda*, Magenta, Varese 1952), sulla quale Pasolini precisa la sua posizione in una lettera a Spagnoletti del 4 aprile 1953 (LE I, pp. 560-1).

VOLPONI

È il profilo di Paolo Volponi in *Elegia?* (Bertolucci, Volponi, Cava-
ni), «Paragone», a VI, n. 72, dicembre 1955. Cfr. la notizia relativa a Bertolucci. Dattiloscritto in PI (V), f. 21, cc. 127-31, col titolo *Volponi*. La data che figura in calce al pezzo in PI è quella dell'anno successivo (1956).

UN POETA BOLOGNESE

«Giovedì», a. II, n. 19, 7 maggio 1953, col titolo *Il bolognese Leonetti*. Dattiloscritto molto sporco e incompleto del finale in PI (IV), f. 8, cc. 53-8. La data che figura in calce al saggio in PI è quella dell'anno successivo (1954).

Recensione a Francesco Leonetti, *Antiporta e Poemi*, Palmaverde, Bologna 1952. Pasolini annuncia a Leonetti di voler scrivere sui volumetti della Libreria Palmaverde il 10 febbraio del '53 (LE I, p. 545), subito dopo averli ricevuti:

li ho appena scorsi, e ho già capito che farò un articolone, brutto, perché è per uno sgradevole giornale a rotocalco («Il Giovedì»), ma conclamante.

Sull'articolo già scritto, «crudelmente sincero», torna poche settimane più tardi in un'altra lettera, il 22 febbraio (LE I, p. 546).

SOLMI: EVASIONE E IMPEGNO

«Il Punto», a. II, n. 1, 5 gennaio 1957, col titolo *Levania e altre poesie*. Dattiloscritto in PI (V), f. 28, cc. 174-6, col titolo *Solmi, evasivo e impegnato*.

Recensione a Sergio Solmi, *Levania e altre poesie*, con una nota di Vittorio Sereni, Mantovani, Milano 1956.

LE POESIE DI LUZI IN LABORATORIO

«Il Punto», a. III, n. 6, 8 febbraio 1958. Dattiloscritto col titolo *Noterella sulle poesie di Luzi in PI (V)*, f. 7, cc. 45-8. La data che figura in calce in PI è 1957 (probabilmente la data della stesura del saggio). Nella *princeps* il titolo del saggio di PI è lo stesso del «Punto» (*Le poesie di Luzi in laboratorio*), ma nell'indice è solamente *Luzi*.

Recensione a Mario Luzi, *Onore del vero*, Neri Pozza, Venezia 1957, che vinse quell'anno insieme a Saba il Premio Marzotto.

PARRONCHI E LA «VIA DELL'UMANO»

«Il Punto», a. II, n. 8, 23 febbraio 1957, col titolo *Coraggio di Parronchi*. Dattiloscritto in PI (V), f. 31, cc. 182-4, col titolo *La maturità di un giovane poeta*.

Recensione ad Alessandro Parronchi, *Coraggio di vivere*, Scheiwiller, Milano 1957.

FINE DELL'«ENGAGEMENT»

«Il Punto», a. II, n. 49, 7 dicembre 1957. Dattiloscritto in PI (V), f. 17, cc. 102-4.

Recensione a Franco Maticcotta, *Versi copernicani*, Vallecchi, Firenze 1957.

PRINCIPIO DI UN «ENGAGEMENT»

«Il Punto», a. II, n. 51, 21 dicembre 1957. Dattiloscritto in PI (V), f. 16, cc. 99-101, col titolo *Zanzotto*.

Recensione ad Andrea Zanzotto, *Vocativo*, Mondadori, Milano 1957.

I DESTINI GENERALI

«Il Punto», a. II, n. 14, 6 aprile 1957. Dattiloscritto in PI (V), f. 29, cc. 177-8.

Recensione a Franco Fortini, *I destini generali*, Sciascia, Caltanissetta 1956.

IL NEO-SPERIMENTALISMO

«Officina», n. 5, febbraio 1956. Dattiloscritto in PI (V), f. 22, cc. 132-45.

Il saggio di «Officina» è riproposto in PI con qualche ritocco:

nel terzo capoverso PI omette di puntualizzare la differenza fra «il vero e proprio innovare, o rinnovarsi» – proprio per esempio di Bertolucci, com'è sottolineato dallo stesso Pasolini nel saggio del '55 confluito a sua volta in PI – e la «mera opposizione agli istituti antecedenti», propria dei neo-sperimentali che operano di seconda mano, da dilettanti. È omessa la menzione di Cesare Vivaldi fra i poeti del «terzo gruppo» neo-sperimentale, che innesta su un fondo novecentesco e squisito una istanza sociale. Cfr. Gian Carlo Ferretti, «Officina», Einaudi, Torino 1975, p. 42 n., che imputa l'omissione al fatto che Vivaldi è nominato altrove nello stesso volume (nel saggio sulla poesia dialettale del Novecento).

LA LIBERTÀ STILISTICA

«Officina», n. 9-10, giugno 1957. Dattiloscritto in PI (V), f. 13, cc. 79-88 (una stesura sporca, seguita da appunti manoscritti). Sulla rivista il saggio è pubblicato come premessa a una *Piccola antologia neo-sperimentale*, che comprende testi di Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Mario Diacono, Massimo Ferretti, Brunello Rondi e M.L. Straniero, messi insieme dallo stesso Pasolini (cfr. le lettere ai redattori di «Officina» del 30 maggio, 3 e 5 giugno 1957, LE II, pp. 320, 325 e 326).

«Col sentimento, al punto in cui il mondo si rinnova» è la citazione approssimativa di due versi della sezione V del *Pianto della scavatrice*: «... vergogna/ di non essere – nel sentimento – / al punto in cui il mondo si rinnova».

NOTA

Nota conclusiva alla raccolta, di cui si conserva una prima stesura dattiloscritta col titolo *Due parole al lettore* in PI (V) (*Inediti*), f. 2, c. 1.

EMPIRISMO ERETICO

[1964-1971]

Empirismo eretico esce da Garzanti nell'aprile del 1972, con una dedica «a Graziella» (la nipote Graziella Chiarcossi) e un risvolto di copertina d'autore, sulla «doppia natura» del libro (lo riproduciamo in questo volume alle pp. 2616-8). Da una lettera a Garzanti del giugno 1966 si ricava che Pasolini pensava di pubblicare già nella primavera dell'anno successivo il futuro EE, intitolandolo *Laboratorio*: un «volume di saggi e poesie saggistiche – la questione linguistica e tutte le altre cose che ho scritto e andrò scrivendo per Nuovi Argomenti» (LE II, p. 617). Il progetto è rimandato e quando la raccolta prende forma – sei anni dopo, con un altro titolo – comprende saggi scritti fra il 1964 e il 1971, divisi in tre sezioni (*Lingua, Letteratura, Cinema*), ognuna fornita di un'Appendice (Pasolini sperimenta qui per la prima volta un modello compositivo per costellazioni: serie di saggi con allegati che gravitano intorno agli argomenti dei saggi principali; sono in corsivo, portano in calce data e luogo di pubblicazione, e il rapporto che intrattengono coi saggi principali è quello illustrato nella *Nota introduttiva* – d'autore – a SC). Dattiloscritti e materiali preparatori si trovano per lo più, quando sono sopravvissuti, in *Nuove questioni linguistiche*.

Nel giugno del 1972 il libro è presentato alla libreria Croce di Roma da Enzo Siciliano, Gian Carlo Ferretti, Giorgio Napolitano: «sarebbe auspicabile – è la conclusione di Pasolini – che i critici cercassero di cogliere l'elemento continuo del libro, cioè l'elemento politico» (la dichiarazione è riportata da Adolfo Chiesa su «Paese Sera», 30 giugno 1972, col titolo *Presentato il nuovo libro di Pasolini*).

NUOVE QUESTIONI LINGUISTICHE

È il testo di una conferenza tenuta per la prima volta a Torino il 27 novembre 1964 e poi replicata, com'era nelle regole dell'Associazione Culturale Italiana, a Milano, Roma, Napoli; in «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana», XV, 1964-65, e su «Rinascita», a. XXI, n. 51, 26 dicembre 1964, con una *Nota* in calce:

Scritto per essere letto (su ordinazione dell'Associazione Culturale Italiana), questo saggio si presenta come uno schema. Soprattutto l'ultima pagina non è che un appunto in cui si accavallano goffamente i motivi, su cui si svolgerà presumibilmente il mio lavoro di domani.

Materiali preparatori (prime versioni, appunti, copie carbone di alcune parti) in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 183-258.

Nell'essere riproposto ad apertura della sezione «Lingua» di EE, il saggio di «Rinascita» subisce alcuni ritocchi, per lo più formali (l'intento è quello di attenuare gli effetti di "parlato" della conferenza). È notevole però nell'ultima frase («Mai come oggi il problema della poesia è un problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di conoscenza scientifico e razionale») l'aggiunta nel testo a stampa, dopo «razionale», di un «cioè politico».

Pasolini aveva già anticipato le proprie posizioni in un'intervista rilasciata ad Alfredo Barberis sul «Giorno», 2 dicembre 1964, col titolo: *Sì, il romanzo è possibile*; in essa è chiarissimo il legame tra le riflessioni teoriche di Pasolini sulla lingua e il progetto di remake della *Commedia* (per cui cfr. in RR II le notizie relative alla *Mortaccia* e alla *Divina Mimesis*, pp. 1964-8 e 1985-90):

Mi avesse chiesto qualche mese fa se è ancora possibile il romanzo – esordisce accomodandosi in poltrona – avrei avuto dei dubbi. Stavo attraversando una crisi personale. Credevo che il romanzo, come genere, fosse finito, in quanto che io avevo esaurito certi argomenti miei, e tendevo a dar ragione a quelli che parlavano di crisi del romanzo (del resto se ne parla da quando son nato). Adesso, dopo una lunga meditazione sui problemi linguistici, le rispondo che sì, è possibile, quanto mai possibile, anzi, mai come ora è stato possibile! Vede, ho fatto una scoperta che è un po' l'uovo di Colombo: mi sono accorto che, proprio in questi anni, è nato l'italiano come vera lingua nazionale. Prima l'italiano era pseudonazionale, perché copriva non una società intera, ma una società frammentaria. C'era un distacco totale tra la *koinè*, cioè tra la lingua parlata, e la lingua letteraria. In fondo tutta la storia della nostra letteratura del Novecento si pone come storia dei rapporti degli scrittori con la lingua media che, ripeto, non è, in realtà, nazionale. Ora ho notato che c'è un elemento di omologazione nell'italiano: il linguaggio tecnologico...

Come ci sono arrivato? Semplicissimo: ho studiato i vari tipi di linguaggio: del giornalismo, della televisione, della stessa critica letteraria, della politica... Guardi come parla Moro. Il suo ha qualche attinenza con il modo di parlare classico dei politici nei loro discorsi pubblici? L'enfasi è completamente sostituita da una specie di monotonia diagrammatica delle frasi, e il fondo unificatore non è più il latino. Non ci sono più riferimenti al latino, tranne qualche verbo, come «auspicare»; ma ci sono invece infiniti riferimenti tecnologici...

Il fenomeno è agli inizi, è un fenomeno albeggiante; più un'ipotesi che una realtà; però un'ipotesi che ha già dato frutti. Per la prima volta – parlo schematizzando molto – c'è una classe al potere che ha la forza di identificarsi con l'intera società italiana, ed è quella formata nelle industrie del Nord; essa fa quello che hanno fatto le monarchie in Francia e in Inghilterra: cioè compie un'unificazione linguistica. Il Sud è ormai unito al Nord dal ciclo produzione-consumo. La grossa borghesia milanese e torinese ha col Sud un rapporto nuovo, simile a quello della borghesia inglese o belga con le sue ex colonie. L'asse linguistico Roma-Firenze, con l'aggiunta di Napoli, s'è spostato violentemente al Nord. Adesso i centri irradiatori di lingua sono Torino e Milano; città che non danno i loro dialetti, ma questo nuovo loro linguaggio tecnologico. Dunque è quanto mai invitante scrivere un romanzo attraverso questa nuova angolazione linguistica.

Sta già lavorando in tale direzione?

Sì. In seguito a queste meditazioni linguistiche mi si è rimessa in moto la fantasia del narratore, e mi è tornata in mente una idea vecchissima. Scrivere un «Inferno» contemporaneo. Prima doveva essere una donna del mio vecchio «mondo», «la mortaccia», che scendeva all'Inferno e lo vedeva dal suo punto di vista. Ora sono io stesso a fare il viaggio. Il mio è un Inferno classico, come quello di Dante: a imbuto, con tanti gironi, e qualche girone nuovo, per i nuovi peccati. Un Inferno degli anni Sessanta, popolato di miei contemporanei: amici, personaggi, eroi della cronaca rosa o criminali, capi di governo e di partito, con tanto di nomi e cognomi: una summa ironica e pantagruelica dello spirito contemporaneo. Linguisticamente sarà molto interessante; ci sarà una mescolanza di dialetti, che oggi ormai considero arcaici, e cercherò di inventare un linguaggio per i due «progetti» di Paradisi: uno neo-capitalistico e uno marxista, che descriverò con una

lingua inventata, con una lingua del futuro. Si tratterà d'un romanzo apertissimo, di una cosa magmatica.

All'anticipazione sul «Giorno», e non al saggio uscito su «Rinascita», risponde Enrico Emanuelli sul «Corriere della Sera» del 27 dicembre 1964 (*Il biglietto di fine anno*); al saggio di «Rinascita» risponde invece Alberto Arbasino (*Il capodanno di Carlo Dossi*, «Il Giorno», 30 dicembre 1964); a entrambi risponde Pasolini, con l'articolo *Lo ripeto: io sono in piena ricerca* («Il Giorno», 6 gennaio 1965).

A partire da questo momento, la discussione si allarga ed è impossibile dar conto di tutti i contributi; segnaliamo *Il calderone delle lingue* di Piero Dallamano, su «Paese Sera» dell'8 gennaio 1965; *Pasolini sciacqua i panni nel Po* di Andrea Barbato, sull'«Espresso» del 17 gennaio; *La battaglia della lingua* di Gian Carlo Ferretti, sull'«Unità» del 17 gennaio; *L'italiano sta diventando un gergo furbesco* di Pietro Citati, sul «Giorno» del 20 gennaio; *Da Dante a Granzotto* di Andrea Barbato (che intervista Eco e Moravia), sull'«Espresso» del 24 gennaio; *Il lamento di un senza dialetto* di Ottiero Ottieri, sul «Giorno» del 27 gennaio.

Il 30 gennaio esce un numero del «Contemporaneo» largamente dedicato alla questione (ripubblicato ora in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, Editrice «l'Unità», Roma 1985), contenente un fondo redazionale di Michele Rago (*Lingua e società*) e quattro saggi di scrittori: *È il lavoro che giudica il mondo* di Elio Vittorini, *Scritto e parlato* di Franco Fortini, *L'italiano, una lingua fra le altre lingue* di Italo Calvino e *Una esperienza poetica* di Vittorio Sereni. Seguono altri saggi su vari problemi di storia della lingua: *Lingua e film: dal romanesco al neoitaliano* di Vittorio Spinazzola; *Dati statistici sull'unità della lingua* di Tiziano Rossi; *Tv: immagine e parola* di Ivano Cipriani; *Il Sabir o francese atlantico* di Gian Luca Sorrentino.

Nel numero successivo, del 6 febbraio, appaiono due interventi: *Linguistica e sociologia* di Mario Spinella e *Il processo di unificazione* di Luigi Rosiello. Nel frattempo, il 3 febbraio, sono apparsi sul «Giorno» *Vagisce appena il nuovo italiano nazionale* di Pasolini e *Per ora sommersi dall'antilingua* di Calvino. Il 6 febbraio su «Paese Sera» Giuseppe Chiarante (*Il dibattito sulla lingua*) giustifica politicamente la decisione del «Contemporaneo» di dare tanto spazio alla questione. Del 10 febbraio (sul «Giorno») è *Parliamo con indosso gli abiti della festa* di Arbasino; del 14 febbraio *La lingua di Pasolini* di Mario Pomilio («La Fiera letteraria») e *Una feluca per Pasolini* di Andrea Barbato («L'Espresso»). Sul «Corriere della Sera» del 21 febbraio esce *La "sei giorni" della nostra lingua* di Enrico Emanuelli.

La discussione si allarga ulteriormente, perdendo il contatto con quel detonatore che erano stati gli interventi di Pasolini, in tre numeri successivi della «Fiera letteraria» (rispettivamente il 21 febbraio, il 7 marzo e il 28 marzo), con un questionario e risposte di Avalle, Emanuelli, Grassi, Migliorini, Pampaloni, Piovene, Rosiello, Sciascia, Segre, Terracini, Roversi, Isella, Guglielmi, Crovi, Ferrara, Sanguineti, Corti e altri:

Sul numero gennaio-marzo dell'«Approdo letterario» esce *Una disputa sulla lingua* di Angelo Romanò, e ancora Lamberto Pignotti interviene su «Rinascita» del 17 aprile (*Un centro-sinistra culturale con l'esclusione dell'avanguardia?*). La polemica comincia ad affievolirsi: unico contributo importante, più di un anno dopo, *La nuova questione della lingua* di Cesare Segre («La Battana», a. III, n. 7-8, maggio 1966).

Per una raccolta dei testi e un'introduzione all'intero dibattito, si veda Oronzo Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971. Più brevemente, M. Vitale, *La questione della lingua*, nuova edizione, Palumbo, Palermo 1978.

Difficilissimo naturalmente, in tale mare di opinioni, ricavare qualche costante; in generale (e grossolanamente) si può dire che fosse giusta la precoce impressione di Barbato, del 24 gennaio: «in uno dei suoi rari momenti di unanimità, l'ambiente letterario ha respinto le tesi di Pasolini, sia pure con motivazioni spesso contrastanti». L'opinione prevalente è che Pasolini abbia contrabbandato per analisi oggettive quelle che sono invece sue nuove esigenze di poetica (più di tutti è icastico Moravia: «Pasolini è passato dall'estetismo del romanesco al nuovo estetismo del linguaggio tecnologico»); altrettanto comune l'accusa di avere «inventato l'ombrello»: si va dalle rivendicazioni avanguardistiche di avere «scoperto» da anni la nuova lingua, ai richiami a Vittorini e alla «letteratura industriale», fino alla dichiarata noia per l'eterna «questione della lingua» italiana, pur nel riconoscimento a Pasolini di aver comunque riportato l'accento su un problema cruciale. Altro punto molto discusso è quello dell'egemonia culturale attribuita all'industria del Nord Italia, quanto essa sia profonda e quanto sia negativa, se si tratti di «imperialismo culturale» o non piuttosto di «voglia di elevarsi» da parte dei ceti bassi. I linguisti fanno notare in genere la superficialità delle osservazioni pasoliniane, ricordando che i mutamenti linguistici hanno «tempi lunghi», che una cosa sono le strutture di una lingua e un'altra cosa i fenomeni lessicali e terminologici, che non bisogna confondere le impazienze della letteratura con le indagini seriamente quantificabili; a contrasto, dall'ala più conservatrice dello schieramento letterario, vengono le accuse a Pasolini di avere trascurato

la letteratura in nome di una propria "infatuazione tecnocratica". La polemica fu, in ogni caso, occasione per molti scrittori di "raccolgere esempi" di neo-italiano.

p. 1247: Non è chiaro a chi si riferisca Pasolini parlando di un Cuccoli, autore di «intrattenimento e di evasione» tra Panzini e Cicognani; forse è una svista per Zuccoli, cioè Luciano Zuccoli (1868-1929), pseudonimo di Luciano von Ingenheim, autore prolifico e non privo di qualità (tra i suoi romanzi, si ricordano *I lussuoriosi*, 1893; *La freccia nel fianco*, 1918; *La divina fanciulla*, 1920; *L'amore di Loredana*, 1930).

p. 1256: «I farneticanti discorsi interiori degli Albini Saluggia» – Albino Saluggia è l'operaio narratore e protagonista di *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi.

p. 1263: La pagina «fortemente caricaturale» di Ottieri proviene da *L'impagliatore di sedie*, Bompiani, Milano 1964 (p. 29).

UN ARTICOLO SU «L'ESPRESSO»

«L'Espresso», 7 febbraio 1965, col titolo *L'italiano è ancora in fasce* («Pier Paolo Pasolini risponde ad Alberto Moravia sulla questione della lingua»). Dattiloscritto in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 259-63.

Invece di «Si era fatto...», sull'«Espresso» Pasolini scrive «Barbato aveva fatto...»; Andrea Barbato è quindi l'«articolista» a cui si allude; l'articolo riassuntivo era intitolato *Pasolini sciacqua i panni nel Po*, cit.; il confronto Eco-Moravia stava in *Da Dante a Granzotto*, cit.

Lo «splendido soggetto dell'Avalle» («Questo e altro», n. 8, 1964) era intitolato *Lingua, stile e scrittura*.

UN ARTICOLO SU «IL GIORNO»

«Il Giorno», 3 marzo 1965, col titolo *Sulla lingua sette risposte a sette punti interrogativi*. Dattiloscritto incompleto in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 264-8, col titolo *Il ruolo del Battista*.

L'articolo di Emanuelli è quello intitolato *Le "sei giornate" della nostra lingua*, cit.

La citazione gramsciana è tratta da Antonio Gramsci, *La lingua unica e l'esperanto*, in *Scritti giovanili*, 1914-18, Einaudi, Torino 1958, p. 176.

ALTRO ARTICOLO

«Il Giorno», 2 febbraio 1965 (erroneamente Pasolini annotava in calce alla *princeps* «marzo 1965», svista trasmessa alla nuova edizione del '91), col titolo *Vagisce appena il nuovo italiano nazionale*.

In EE è tagliata l'ultima parte, sull'«armamentario folle, sovvertitore, sacrilego del gergo», che nasce con una funzione pratica e «rivela i suoi caratteri divertenti solo se usato in funzione espressiva: cioè messo a contatto con una lingua colta, non gergale, o altrimenti espressiva».

L'interlocutore principale è Pietro Citati (*L'italiano sta diventando un gergo furbesco*, cit.).

Otto anni dopo, in un articolo intitolato *Osservatorio della lingua* («Paese Sera», 25 maggio 1973), Tullio De Mauro riconoscerà che proprio questo articolo pasoliniano, e soprattutto l'osservazione che «in Italia non esistono osservatori linguistici», l'aveva aiutato a chiarire il senso e la direzione del proprio lavoro.

DIARIO LINGUISTICO

«Rinascita», a. XXII, n.10, 6 marzo 1965. Dattiloscritto con appunti di risposte ai vari interventi in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 269-72.

È una replica agli interventi dedicati a *Nuove questioni linguistiche* sul «Contemporaneo» e altri quotidiani e riviste (cfr. la notizia relativa a *Nuove questioni linguistiche*). Oltre agli articoli dei quali sono dati nel saggio gli estremi, Pasolini chiama in causa nell'ordine Citati, *L'italiano sta diventando un gergo furbesco*, cit.; Dallamano, *Il calderone della lingua*, cit.; Arbasino, *Il capodanno di Carlo Dossi*, cit.

AL LETTORE

Bilancio (probabilmente scritto per la pubblicazione del '72) sulle pagine dedicate alla questione linguistica nel '64-65. Solo in EE.

DAL LABORATORIO (APPUNTI «EN POÈTE»
PER UNA LINGUISTICA MARXISTA)

Prima parte di un lungo articolo uscito su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 1, gennaio 1966, pp. 14-54, col titolo *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista. II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)*. Come già si è detto nella notizia introduttiva, *Laboratorio* è il titolo primitivo del futuro EE.

Una parte dell'articolo esce su «Paese Sera» il 28 aprile 1972 (lo stesso mese in cui esce EE), col titolo *Come scriveva Antonio Gramsci: a trentacinque anni dalla morte*. Nel passaggio a EE il testo subisce ritocchi marginali. È diversa la divisione dei paragrafi (quello che in EE è il 3, da «Succede anche il contrario», era inglobato nel 2, con lo scarto numerico che ne consegue), e risulta espunta nel volume la chiusa della prima parte dell'articolo, che gettava un ponte tra le pagine sulla «struttura come processo» e la riflessione sulla sceneggiatura:

Così, per esempio, come processo e meta-processo avvengono contemporaneamente – per scendere a un esempio più umile, ma tuttavia concretamente di persona – nella «struttura diacronica» di una sceneggiatura, se la sceneggiatura non può essere concepita in altro modo che come «struttura che vuol diventare altra struttura».

p. 1318n.: Anteo Crocioni è il contadino marchigiano protagonista di *La macchina mondiale* di Paolo Volponi.

p. 1325: Il «libello della cattiva coscienza di Stalin» è J. Stalin, *Il marxismo e la linguistica*, trad. di P. Togliatti, Edizioni di Rinascita, Roma 1952.

p. 1333: «L'Homme», rivista francese di antropologia, si pubblicò a Parigi, presso l'editore Mouton, dal 1961 al 1983.

p. 1337: Georges Gurvitch (1894-1965), sociologo francese d'origine russa, s'interessò in particolare di sociologia del diritto e di teoria sociologica: il libro in cui prende le distanze da Lévi-Strauss è il *Trattato di sociologia* (1958).

INTERVENTO SUL DISCORSO LIBERO INDIRETTO

«Paragone», a. XV, n. 184, giugno 1965. Dattiloscritto in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 97-119 (insieme a quelli degli scritti danteschi, il dattiloscritto è conservato dall'autore nel numero di «Rinascita» del 30 gennaio 1965, che aveva ospitato diversi interventi suscitati dal saggio *Nuove questioni linguistiche*; cfr. più sopra la notizia relativa). Un'altra stesura dattiloscritta incompleta nella stessa cartella, cc. 303-8. Nel passaggio dall'articolo alla stampa, qualche ritocco e soprattutto abolizione in EE di un *Post scriptum* che insiste su come la crisi del discorso indiretto libero sia sintomo di una crisi del marxismo:

Il problema è un problema del marxismo. Poiché la crisi del Libero Indiretto è sua. Anche il borghese che accetti la totalità del suo mondo nell'atto di creare la condizione stilistica

per il Libero Indiretto (è questo il motivo conduttore di queste note) non può ignorare una sia pur elementare o deforme diagnosi marxista: avere la “coscienza dell'altra classe” (o, almeno, delle forme sociali speciali della propria). Schiavo coatto e soddisfatto della “legge dell'omologia”, lo scrittore ideologicamente borghese segue come può e come sa (attraverso “scritture” piene di vitalità neo-formale) la “rivoluzione interna” del capitalismo. Ma quale oggetto e quale operazione deve concretare la “volontà a essere marxista”? Tre recenti libri, di cui uno uscito mentre consegno alla pubblicazione queste note, danno qualche suggerimento. Nell'*Incompleto* Leonetti ha investito tale “volontà” (la cui sola presenza può far decadere la legge comodamente ferrea dell'omologia) nella “scrittura”: in una prosa, cioè, sovvertita dalle tecniche e dalla loro coscienza: qualcosa di enormemente diverso sia dalla prosa narrativa che dalla prosa d'arte. Nella compresenza dei temi e delle possibili ideologie, ha corso nel libro anche il tema della “volontà a essere marxista”, a oggettivare l'omologia in una forsennata critica alla rappresentazione oggettiva del mondo e alla sua proiezione nell'interno dell'autore-attore. Il Libero Indiretto frantumato e folle (io, egli: condizioni stilistiche e non grammaticali, ecc. ecc.) avviene in una psicologia gemella a quella dell'autore e quindi pretestuale. Anche Roversi nella sua *Registrazione d'eventi* elegge ad attore un uomo che gli è totalmente analogo: così analogo che il libro è in realtà un'autobiografia con la descrizione della propria morte. Ma il libro di Roversi non ha le caratteristiche della “scrittura”: adotta, è vero, varie tecniche, ma surrettiziamente, a folate: in realtà è un libro (diciamo la parola?) monotecnico. Esso assomiglia molto più di Leonetti sia ai libri di narrativa comuni che ai libri comuni in prosa d'arte. Ma il Libero Indiretto vi è subito vanificato: eletto a rivivere il discorso interiore di un coetaneo identico praticamente all'autore, esso declina da ogni *mimesis* linguistica: trovando una lingua comune sia all'attore che all'autore: la lingua della poesia. Volponi, invece, ne *La macchina mondiale*, elegge a “vaso” contenente le forme linguistiche del Libero Indiretto un contadino marchigiano paranoico e inventore di folli filosofie: ma la diversità tra Volponi e il suo protagonista è solo allegorica: in realtà essi si mescolano in una sola persona (Volponi poeta). Volponi perciò fa la *mimesis* di una lingua inventata da lui e attribuita a un matto suo contemporaneo, che è lui in quanto anarchico socialista e appunto poeta. Una lingua totalmente poetica, insomma.

Anche qui (benché persistano condizioni oggettive dell'operazione, a livello secondario: la fine del mondo contadino italiano travolto sia in quanto "campagna" che in quanto "provincia" dalla nuova epoca già in atto nel Nord), si può parlare dell'identificazione della lingua della prosa con la lingua della poesia. (Io stesso ho solo adesso la coscienza precisa della ragione per cui da circa due anni sto scrivendo il romanzo *Bestemmia* in versi.) La prima persona, la detentrica cioè del linguaggio della poesia, è per definizione borghese, cioè in possesso dei fondamenti di una cultura di classe non marxista: e infatti è attraverso la lingua della poesia che si sono espresse le interiorizzazioni più attendibili e profonde della civiltà borghese; ed è attraverso il linguaggio della poesia che uno scrittore borghese ha potuto compiere i monologhi interiori di personaggi suoi affini socialmente e ideologicamente (anche senza coscienza politica). Ora, in un momento in cui il problema chiave della nostra società è il formarsi del momento "tecnico" nella lingua e nella cultura dell'operaio (che in ciò si identifica al tecnocrate e alla fabbrica), e tale momento si presenta come inamalgamabile; ora che i vecchi problemi possono presentarsi come nuovi solo se in una prospettiva internazionale (i dialetti, per es., ritornano attuali, solo in quanto forme idiomatiche del Terzo Mondo, ecc. ecc.), è la lingua della poesia, nella sua diacronia con le altre lingue di una società, a presentarsi come unico strumento possibile della crisi della "volontà" a essere marxisti?

p. 1345: Alf Lombard, *L'infinitif de narration dans les langues romanes. Étude de syntaxe historique*, Uppsala 1936.

p. 1348: Werner Günther, *Probleme der Rededarstellung*, Bern 1928.

p. 1351: Non esiste un saggio di Contini sul canto V dell'*Inferno*; Pasolini si riferisce forse alle osservazioni su quel canto che si trovano in *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, in «L'Approdo letterario», n.s., a. IV, n. 1, gennaio-marzo 1958.

LA VOLONTÀ DI DANTE A ESSERE POETA

«Paragone», a. XV, n. 190, dicembre 1965. Dattiloscritto in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 136-46, e prima stesura con copia carbone, appunti a penna e a macchina nello stesso fascicolo cc. 147-77. In occasione del centenario di Dante, la rivista aveva preparato un *Giornale dantesco* che comprendeva, oltre all'articolo di Pasolini,

un saggio di Luzi, un pezzo di Longhi su Dante e Masaccio (estratto dal saggio sulla Cappella Brancacci) e una recensione di Aldo Rossi alla mostra fiorentina del centenario. Rispetto al testo di «Paragone», quello di EE presenta qualche ritocco e qualche aggiunta (la precisazione per esempio, nella chiusa, della differenza tra il «monolinguismo» di Dante e quello di Petrarca, dove su «Paragone» si leggeva semplicemente: «Se mai c'è da contrapporre monolinguismo a monolinguismo. Ossia, per la critica marxista italiana, tutto sarebbe da ricominciare daccapo»). Sulla rivista l'articolo è accompagnato da una lettera di Pasolini alla Banti, che allude alla commissione del pezzo da parte di una rivista sovietica, in occasione del centenario di Dante, e a un articolo di Cesare Garboli, che sarebbe stato all'origine dell'idea di presentare il saggio a «Paragone» (l'articolo *Come leggere Dante*, uscito nel numero di giugno [non luglio] della stessa rivista):

Gentile Signora Banti,

le mando questo pezzo su Dante scritto in fretta per una rivista sovietica (in occasione del centenario: donde certo mio piglio informativo e il dettato angoloso). Non so poi se quella rivista sovietica l'abbia pubblicato. Non credo. La traduzione sarebbe stata possibile se le due lingue avessero avuto in comune i codici critici cui nel mio scritto sia pur frettolosamente mi riferisco. Non avrei mai pensato di mandare a «Paragone» questa nota se non fosse uscito sul numero di luglio il saggio di Garboli, e se non mi fossi accorto che i temi sono sorprendentemente gli stessi: dico sorprendentemente perché io non ho seguito gli studi danteschi di questi ultimi tempi. Garboli aggiunge in nota che il suo saggio è di qualche anno fa: era il momento in cui la critica "impegnata" su Dante (che aveva preso le mosse da un saggio di Contini – uscito una decina d'anni fa sempre su «Paragone»), stava trasferendosi dalle celle dei «rigidi ideologi» di cui parlo nel mio scritto, alle ville dei dantisti. Considero quindi Garboli coinvolto, con me, nel fallimento della critica militante italiana. La sua accanita polemica contro la "poeticità" di Dante, fa parte, nobilmente, dell'illusione razionalistica degli anni Cinquanta. Frattanto devo aggiungere un'altra sorprendente coincidenza: alcuni giorni fa, poiché avevamo riletto la *Commedia* tutti e due, ho chiesto a Moravia quale gli fosse parso il pezzo più bello del poema: quanto a me, erano i primi sei canti del *Purgatorio*, con speciale riferimento ai racconti che alcune anime fanno della propria morte; soprattutto Buonconte... Anche per Moravia il pezzo più bello era il racconto

della morte di Buonconte... La coincidenza è stranamente significativa: non siamo sospetti nessuno dei due di una scelta crociana. Evidentemente le *reali* strutture della Commedia non sono quelle supposte dal Croce. Ma quali sono?
La saluto affettuosamente, con Longhi, suo

Pier Paolo Pasolini

N.B. Se il pezzo che le mando su Dante, le interessa per il «Giornale», può usare queste righe come nota, o lettera aperta.

Seguivano un *Post Scriptum* che riproduciamo qui in Appendice (pp. 1649-50) e due risposte polemiche all'articolo, la prima di Cesare Garboli (*Il male estetico*, pp. 71-9) e la seconda di Cesare Segre (*La volontà di Pasolini a essere dantista*, pp. 70-84). Una replica a Segre è *La mala mimesi* (1966), primo dei testi raccolti dallo stesso Pasolini nell'Appendice al saggio in EE (pp. 1391-9). Dall'epistolario risulta che Pasolini, in seguito alle critiche espresse da Garboli e da Segre, aveva pensato di ritirare il pezzo, anche se la Banti insisteva per pubblicarlo. Cfr. in particolare la lettera a Segre datata Roma, ottobre 1965, in LE II, p. 593:

Gentile Segre,
se continuassi ad avere l'idea di pubblicare su «Paragone» il mio pezzetto su Dante, vi apporterei certamente le modifiche che Lei mi suggerisce. Ma preferisco non pubblicarlo: come del resto avevo già deciso qualche mese fa, se non fossero state le insistenze della signora Banti, gentili e amiche, come sempre, ma evidentemente stavolta immeritate. Resterò poi per sempre di fronte al mistero della reazione di Garboli, e anche Sua. Io venero Contini, e Contini sa che lo cito continuamente, anche se non faccio ogni volta il suo nome, che diventerebbe ossessivo: il dialogo tra noi due è ormai, credo, ventennale. Quanto a Garboli, capisco che possiede delle ville, e che questo può essere un po' inibitorio: comunque gli voglio molto bene, e credo di avergli chiarito oralmente certi equivoci che potevano nascere dal mio testo frettoloso. Non ho nulla in mano – per colpa della mia ignoranza – per non aver seguito in modo neanche elementare gli ultimi studi danteschi – per comprendere invece la Sua reazione.

Lei sa certamente che anche con Lei mantengo – finché la mia attività ossessa di facitore di troppe cose me lo consente – un dialogo ininterrotto: e che ho per Lei la più grande sti-

ma. La pregherei dunque di mandarmi le indicazioni bibliografiche dei testi, sui quali arrossire per aver detto delle bestialità, invadendo il campo altrui: cosa che rende le bestialità meno perdonabili.

La saluto molto affettuosamente,
Suo

Pier Paolo Pasolini

La lettera di Pasolini è risposta a una di Segre del 17 ottobre (LE II, p. 594):

Caro Pasolini,
le redazioni di «Paragone» si sono riunite ieri a Firenze per decidere il sommario del prossimo numero, a cui Lei ha gentilmente offerto il suo saggio su *La volontà di Dante a* (ma perché non *di?*) *essere poeta*. I Suoi scritti sono sempre stimolanti e degni di discussione, e perciò ci siamo trovati d'accordo a stampare anche questo, nonostante molti segnali di fretteolosità che vi si rilevano, e che Lei stesso reiteratamente confessa nella lettera-premessa. Questa volta però Lei chiama in causa bruscamente Garboli, che ha deciso di risponderLe e sul fatto personale, e sul merito della tesi; e mi sono sentito chiamato in causa anch'io, sia pure per motivi più generali, di costume e di metodo. È giusto che Lei sia avvertito che al Suo scritto verranno appiccate queste due appendici critiche.

Occorre però che Lei tolga alcuni errori, espressioni imprecise e ingiuste preterizioni, che oltre tutto ci offrirebbero un modo troppo facile di darLe sulla voce.

A p. 2 Lei dice che nella *Commedia* «un poeta provenzale parla per un intero endecasillabo nella sua lingua». Alluderà a *Purg.* XXVI, ma gli endecasillabi sono ben otto.

Nell'ultima pagina Lei parla, a proposito del Petrarca, di un «regresso al volgare letterario del Dolce Stil Novo». Detto così è un errore, e grosso, anche se indovino quale volesse essere il Suo pensiero.

È poi indispensabile che Lei citi Contini (che, con Auerbach mi pare averLe fornito gli spunti utili), in tutti i luoghi dove Lei ne accoglie i suggerimenti (p. 4: «il racconto è svolto su due registri ecc.»; stessa pagina: «Del proprio poema, Dante è scrittore, ma anche protagonista») o dove, se ben capisco, intende polemizzare con lui (questione del monolinguismo e del plurilinguismo; e qui temo che Lei abbia letto troppo superficialmente l'articolo a cui allude). Non che Lei non no-

mini Contini e Auerbach; ma una volta sola, mentre almeno noi del retrivo mondo accademico preferiamo sia sempre indicato ai luoghi dove occorra l'antagonista o il suggeritore. Sono certo che Lei sarà disposto ad attuare questi minimi ritocchi; La prego di comunicarmelo per espresso, e di farli avere, al più presto, al segretario editoriale Paolini, con cui è già in corrispondenza.

Scusi questo intervento pedante e noioso, ma indispensabile, e abbia i migliori saluti del suo

Cesare Segre

In LE II si leggono anche stralci della corrispondenza intercorsa, intorno al saggio dantesco, fra Pasolini e Anna Banti (p. 595).

In quello stesso '65 Pasolini ebbe occasione di parlare ancora di Dante, rispondendo a un'inchiesta radiofonica, per cui si veda l'*Appendice* a EE, pp. 1643-8.

LA MALA MIMESI

«Paragone», a. XVI, n. 194, aprile 1966, col titolo *Vanni Fucci*. Materiali preparatori in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 286-96. Su «Paragone» il saggio compare nella sezione *Allegato al «Giornale Dantesco»* (*Paragone* 190), e comprende due ultimi paragrafi espunti nel passaggio al volume. Li riportiamo qui:

A meno che non abbiano ragione invece le oneste orecchie del prof. Segre che in tutto questo parlare di Vanni Fucci non hanno sentito altro che «un linguaggio forte ma stilisticamente corretto e persino sostenuto», niente altro.

Quelle stesse orecchie che non avvertono la differenza sostanziale che c'è tra l'adozione di alcune parole provenzali all'interno della frase, e il manufatto melodico, con effetti lievemente ilari, che risulta dalla sistemazione di quelle stesse parole in un intero endecasillabo: che improvvisa autocritica fa l'endecasillabo a se stesso presentandosi fatto completamente di un diverso materiale linguistico, che ne rende assurda la meccanica. Sarà forse il mio amore di ragazzo per Arnaldo Daniello, che, con gli altri poeti provenzali, mi era così familiare da apparirmi quasi mio coevo, nel '40, '41...

A proposito poi di «pulcro» non ho certo mai pensato di dire che in Dante manchi l'espressionismo «aspro e chioccio»: ho detto semplicemente, in quel mio povero scritto, divertendomi, che manca in Dante la forma espressionistica del tipo «il pulcro dindi»: ossia «pulcro» può benissimo essere ca-

lato in un corso melodico chioccio in quanto chioccio fonema: ma non potrà, credo, mai essere qualificazione di un sostantivo proveniente da un altro mondo sociolinguistico (il semplice, tenero «dindi» del linguaggio di una madre appartenente a ceti plebei).

3) Per questo punto rimando l'annoiato lettore al *post scriptum* della lettera aperta che accompagnava il mio articolo. Quanto poi alla "sfottitura" che il prof. Segre fa del mio linguaggio tecnicistico-espressivo, anche questa è una di quelle reazioni, cui, per pura economia di tempo e energia, non oso rispondere.

4) Col senno di poi, il prof. Segre sa benissimo che «i filoni culturali e regionali» che confluivano sulla storia del volgare dantesco erano eterogenei ecc. ecc.: ma tali filoni erano confluiti nella stessa misura e nello stesso modo anche nel volgare del Dolce Stil Novo, che era la lingua strumentale parlata dalle plebi e dalle nascenti borghesie ecc. ecc.: perché il volgare del Dolce Stil Novo si è posto subito come canonico, come lingua gergale letteraria ecc. ecc.? Dante non poteva usare per la *Commedia* il gergo letterario volgare del Dolce Stil Novo? Qual è stata nel fondo la ragione della mancata adozione di un simile volgare, se non l'opposizione a una sua «eventuale istituzionalità conformista» (dico io, sempre col senno di poi, naturalmente)? Certo questo non è che un modo semplicistico e contemporaneistico per dire delle cose molto più serie: ma io contavo sullo spirito del mio lettore... non volevo certo prestare a Dante la terminologia di «Officina».

Per quel che riguarda il mio «imperdonabile errore» di aver attribuito al Petrarca un ritorno alla selettività linguistica del Dolce Stil Novo, il prof. Segre prima di prendere la matita blu in mano, dovrebbe far rileggere un po' meglio quel mio Contini ch'egli tanto difende ai suoi scolari di Liceo...

Quanto e quanto attentamente ho letto della *Commedia*? Tutti i miei amici sanno – e anche i lettori di giornali, per mie reiterate dichiarazioni orali che i cronisti si incaricavano di fissare nei loro scritti – che da anni giacciono nei miei cassetti i lavori in corso di un "Inferno" moderno, che attraverso dilatazioni, asimmetrie e altre cose, ripete l'*Inferno* dantesco: e sono quindi anni che monto e rimonto, pezzo per pezzo, almeno la prima cantica.

Le mie citazioni ovvie del Dante che tutti sanno a memoria (e che egli stesso sapeva a memoria) sono dovute al fatto che

il pretesto del mio scritto era una celebrazione dantesca tra consumatori poco familiarizzati con Dante: i lettori di una rivista sovietica, a cui dovevo quindi offrire esempi di riferimento immediato. Non ho curato per niente l'oreficeria del mio pezzo.

Una "candida domanda", infine. Il prof. Segre non vuole essere un dantista: egli indubbiamente lo è. E perché allora rivela che le mie citazioni «non oltrepassano il canto VI del *Purgatorio*», quando tutti sanno che l'episodio di Buonconte si conclude nel V?

Con tale meschinità, che non mi basta riconoscere per non esserne umiliato, dichiaro chiusa da parte mia ogni operazione di guerra. Da ora in poi se il prof. Segre mi tirerà l'orecchia destra, gli porgerò l'orecchia sinistra.

Pier Paolo Pasolini

All'articolo di Pasolini segue su «Paragone» una lettera di Cesare Segre al Direttore, Roberto Longhi, in merito alla polemica scoppiata intorno a *Dante e la volontà a essere poeta*:

Illustre e caro Direttore,
sono d'accordo con Lei e con gli altri redattori nel pubblicare la risposta di Pasolini al mio articolo *La volontà di Pasolini* ecc., nonché nel proposito di non protrarre una polemica che ormai, come appare da questo secondo scritto pasoliniano, volge verso un livello tonale e scientifico molto depresso. Lascio a P. il primato delle insolenze; e confido che la memoria o la curiosa pazienza dei lettori mettano allo scoperto i disinvolti procedimenti polemici di P., consistenti nel negare o ritoccare radicalmente sue precedenti affermazioni (per esempio sulla lingua del Petrarca), controllabili al n. 190 di «Paragone», oppure nel travisare, anche con gratuite insinuazioni culturali e politiche, i miei puntuali richiami metodologici, o nell'accettarli ostentando di respingerli sdegnato (vedi questione dello "stile comico"). Il culmine di questo procedimento è nell'analisi dell'episodio di Vanni Fucci: con l'aria di farmi la lezione, P. si lancia in un'esercitazione critica che non so se è più singolare per il mimetismo con cui vi fa tesoro dei miei suggerimenti (non peregrini ma opportuni, come ora si vede) o per l'indifferenza nel mettersi in contraddizione con i suoi precedenti enunciati.

Ciò che invece il lettore ignora è che P. era stato avvertito privatamente e amichevolmente da me delle mie riserve sul suo scritto e dell'incombere di un intervento polemico, se

avesse insistito a pubblicarlo senza ritocchi (17-X-65); P. ritirò il suo contributo (26-X-65), poi, ripensandoci, decise di gettarsi allo sbaraglio. Ai miei rilievi, anzi, P. cercò già di ribattere col *Post scriptum* del primo articolo. L'atteggiamento alquanto teatrale da vittima che ora assume P. è dunque fuori luogo.

E ora un chiarimento per lo stesso P. Avevo congetturato una sua lettura del *Purg.* almeno sino al c. VI, perché lì termina la descrizione del 2° balzo dell'Antipurgatorio, dov'è Buonconte da lui citato. Pare che P. preferisca denunciare come limite il c. V: l'accontento ben volentieri.

Con i più cordiali saluti

Cesare Segre

LA FINE DELL'AVANGUARDIA (APPUNTI PER UNA FRASE
DI GOLDMANN, PER DUE VERSI DI UN TESTO
D'AVANGUARDIA, E PER UN'INTERVISTA DI BARTHES)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 3-4, luglio-dicembre 1966. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 12, 13, 14, in varie stesure, con titoli diversi e una parte delle note che in EE si trovano in calce al saggio.

Al saggio si riferisce Maria Corti in *Le orecchie della neo-critica* («Strumenti critici», n. 3, 1967) mostrando qualche impazienza per le inesattezze pasoliniane (fa notare, per esempio, che la nozione di «signification suspendue» risale a un saggio di Barthes del 1964 – «la forza di Pasolini» commenta, «viene sempre dalla sua tendenza a semplificare, dovuta anche al fatto che egli si documenta poco»).

Per la polemica suscitata dalle idee pasoliniane sulla neo-avanguardia, cfr. Gian Carlo Ferretti, *Pasolini e l'avanguardia*, «Rinascita», 3 febbraio 1967; Paolo Milano, *Chi è poi davvero all'avanguardia?*, «L'Espresso», 12 febbraio 1967; Sergio Quinzio, *Pasolini e l'avanguardia*, «Tempo presente», marzo 1967; Vittorio Spinazzola, *Due saggi contro l'avanguardia: ma leggiamo prima di giudicare*, «Vie Nuove», a. XXII, n. 9, 2 marzo 1967 (il secondo saggio preso in esame da Spinazzola, oltre a quello di Pasolini, è il saggio di Franco Fortini intitolato *Due avanguardie*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, Sugar, Milano 1966).

p. 1400: L'intervista di Barthes è quella (originariamente rilasciata ai «Cahiers du cinéma», n. 147, 1963) tradotta sul n. 1 di «Cinema e film» (dicembre 1966) col titolo *Cinema metaforico e cinema metonimico*.

p. 1400: Il libro di Lucien Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, fu edito in Italia da Feltrinelli nel 1965.

p. 1407: Il «giornalista imitatore di Contini» è Gianni Brera.

p. 1421n: *La prosa del mondo* è il titolo del secondo capitolo di *Les mots et les choses* (Gallimard, Paris 1966).

GUERRA CIVILE

«Paese Sera», 18 novembre 1966, col titolo *L'America di Pasolini*. Il testo è la replica a un lettore, Sergio Luschi, che aveva reagito all'intervista rilasciata da Pasolini a Oriana Fallaci sull'«Europeo» (*Un marxista a New York*, in SPS, p. 1597). Lo stesso Pasolini ha ripubblicato questo pezzo su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 3-4, luglio-dicembre 1966, col titolo *Appendice. Allegato 1* (allegato, si intende, al saggio *La fine dell'avanguardia*, che precede questo testo anche in EE). Su «Nuovi Argomenti» è riportata in nota la lettera del lettore al direttore di «Paese Sera», che è questa:

Caro Direttore,

ho molta stima per le persone che si battono per la emancipazione e per il progresso del popolo, in special modo per gli intellettuali, ma quando leggo cose, come quella che dirò più oltre, questa stima comincia a venire meno. Mi riferisco ad una intervista fatta da una giornalista dell'«Europeo» a Pier Paolo Pasolini, intitolata *Un marxista a New York*. Dice fra l'altro, Pasolini, «Il vero momento rivoluzionario di tutta la terra non è in Cina, non è in Russia: è in America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest e avverti che la rivoluzione è fallita. Il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti, e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire».

Tanassi dice e ripete spesso che c'è più socialismo in America che in Russia. Questi due giudizi si avvicinano. Il marxismo di Pasolini di che natura è oggi? Ieri era assai più «arrabbiato».

Distinti saluti

E l'inizio dell'articolo presenta qualche differenza rispetto a EE. Lo riportiamo qui:

Non ho niente da ridire sull'operazione della Fallaci (autrice dell'intervista citata in questa lettera del bravo Luschi Sergio), si è trattato di un'operazione eufemistica e divulgativa,

una riduzione a carattere giornalistico del mio modo di esprimermi. Non si può pretendere da una giornalista, in uno scritto del genere, la precisione filologica, la citazione delle fonti ecc. Soprattutto nella prima parte dell'intervista, la Fallaci ha tradotto abbastanza fedelmente la mia lingua, troppo passionale e spesso impervia, nella lingua della comunicazione corrente.

Detto questo, devo aggiungere che non uscirebbe mai dalla mia bocca, neanche sotto la minaccia di una pistola, una frase come quella citata dal bravo Luschi dall'intervista della Fallaci. Si tratta veramente di una frase «tradotta». Io non adotterei mai l'uso vivace del «tu» («vai qui, vai là» ecc.), né userei mai il bonario intercalare «mi spiego?», né infine userei mai una semplificazione come «la sinistra più bella».

La cosa più importante da dire, però, è che le osservazioni contenute in questa frase – a parte il diverso modo di esprimermi – *non sono osservazioni mie*. Naturalmente che non fossero mie, l'ho detto ben chiaro alla Fallaci – ed è rimasto certamente il nastro del registratore a testimoniare.

IL PCI AI GIOVANI!! (APPUNTI IN VERSI PER UNA POESIA IN PROSA SEGUITI DA UNA «APOLOGIA»).

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 10, aprile-giugno 1968, e «L'Espresso», 16 giugno 1968; un estratto in «Paese Sera», 12 giugno 1968. Su «Nuovi Argomenti» i versi – che presentano qualche variante rispetto alla stesura consegnata a EE – figurano con una data (marzo 1968) e due note in calce, precedute da un titoletto: *Note (importanti)*. La nota 1 era inserita nella prima parte della poesia, dopo il verso «Ma prendetevela con la Magistratura, e vedrete!»; la 2 si innestava all'inizio dell'ultimo blocco di versi (dopo «A cosa vi sto sospingendo?»):

Note (importanti)

1) Infatti poi si è visto a piazza Cavour.

Questi appunti in versi sono stati dunque largamente superati dagli avvenimenti. Nella lotta tra gli studenti e gli sbirri (da Roma, a Parigi, a Berlino), si è ristabilita l'ovvia verità, che la mia rabbia aveva per un momento sovvertito. Ho poi anche ingiustamente minimizzato (per raptus poetico) il numero degli studenti che apparterranno alle future minoranze, eternamente bastonate, degli idealisti apartitici comunisti. Che l'opinione diffusa abbia reso assolutamente inattuali questi miei versi lo dimostra, mettiamo, un articoletto di Eco

che, sulle antipatiche colonne dell'«Espresso», ha usato alcune parole che ho usato io in questo altrettanto antipatico libello. Tuttavia pubblico ugualmente quest'*ode* per gli scontri di Valle Giulia. E perché? *Perché la massa degli studenti dissenzienti* (come essi amano autodefinirsi con stupido, ovvio e terroristico termine. Io so che si dissente, *naturalmente*, senza neanche bisogno di dirlo, dai dieci ai quattordici anni di età), *perché la massa degli studenti dissenzienti è la massa dei giovani del neocapitalismo*.

Sì. Era troppo facile credere che i «giovani futuri», i primi figli del neocapitalismo, sarebbero stati dei figli modello, integrati, idealistici, tecnici, anestetizzati dal benessere ecc. Era così che li vedevano i sociologi (razza dannata che ha imperversato in questi anni – supinamente seguiti dai miei colleghi peraltro nobilmente sbuffanti e incolleriti contro la civiltà consumistica e la sua gioventù – stronzi!).

Le masse dei giovani del neocapitalismo (ossia del futuro che sta cominciando) sono invece questi «dissenzienti», che vogliono fare le riforme in un giorno anziché in un decennio, e che vogliono che siano mille anziché una.

Il facile uso che la tecnica fa della realtà, non doveva dunque produrre giovani manipolatori di tecniche, ma giovani manipolatori di riforme, ecco tutto. E l'industrializzazione globale deve portare con sé giovani mistici della contestazione globale (altra locuzione scema). I Pierini nobilissimi *non* avrebbero preteso di prenderne il potere.

Pubblico questi brutti versi – di un poeta che da alcuni anni non scrive più versi, e ha deciso di non scriverne più per tutto il restante tempo della sua incerta esistenza – per significare proprio questo: che ho passato la vita a odiare i vecchi borghesi moralisti, e adesso, precocemente – come tutte le cose che succedono in questi anni – devo cominciare a odiare anche i loro figli – non robot ma ribelli – detraendo dal loro numero solo quei pochi che avranno il mio disgraziato destino: e forse anche peggiore, dato che i loro compagni di vita moltiplicheranno per mille il moralismo dei loro padri, così come aumenterà per mille la produzione dei beni. La vita è sempre più immensa e scorrevole, si sa: le sue possibilità di spazi operativi aumentano senza fine: il futuro non è un futuro di materialisti anonimi (come comodamente si è creduto fino a pochi mesi fa, lanciando ricattatori anatemi contro simili «magnifiche sorti progressive»), ma è un futuro di idealisti, che vogliono nobilitare il potere e rendere vera la falsa democrazia.

2) Un'integrazione a sinistra. Cosa che del resto si fa. Ho assistito il giorno 8 maggio a un indimenticabile duetto Scalzone-Longo. Ed è noto come in questi ultimi tempi gli studenti abbiano capito che bisogna ricordarsi degli operai. Se ne sono ricordati. E sono andati a manifestare a braccetto. Cosa che ha avuto l'unico effetto di dare delle insincere ispirazioni ai titolisti dell'«Unità», e di dimostrare quanta differenza ci sia tra la faccia e il corpo di uno studente e la faccia e il corpo di un operaio.

Sia la data che le note in EE sono lasciate cadere, mentre è ripresa con varianti l'*Apologia* finale, della quale è tagliato un *post scriptum*, che riproduciamo qui:

P.S. Mi viene ora il sospetto che tutto ciò in realtà si faccia, da parte di quelle poche migliaia di «Trento e Pavia ecc.» che sottraevo alla mia esasperazione – forse in quanto, inconsapevolmente, non sapevo vederli come «studenti» ma, appunto, come «intellettuali» giovani. E che poi il Movimento Studentesco in altro non consista che nella loro eccezione. In tal caso, questo mio discorso – sparso in varie membra nel numero di questa rivista – è fatto: a) per le minoranze che essi covano in seno come serpi; b) per la grande maggioranza che li segue nicchiando, inconsapevole, pragmatica e parziale; c) per loro stessi (gli studenti fraterni) nel loro momento borghese (spiato soprattutto linguisticamente e semiologicamente nel loro modo di comunicare).

La poesia e l'*Apologia* sono seguite sulla rivista da uno scritto di Moravia (*Per gli studenti*) e da una *Lettera a Pasolini* di Enzo Siciliano, con una *Risposta a Siciliano* che pubblichiamo qui in Appendice (pp. 1659-61).

I fatti a cui la poesia si riferisce sono quelli dello scontro, avvenuto il 1° marzo 1968, presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, tra il Movimento Studentesco e la polizia.

Già il 10 giugno 1968 esce sul «Giorno» un articolo di U. Bertoli intitolato *Poesia-bomba di Pasolini contro il Movimento*, in cui si anticipano i versi più «clamorosi», quelli sul «simpatizzare coi poliziotti» e sul dichiarato «odio» per gli studenti. L'11 giugno «Paese Sera» ripubblica le anticipazioni e rende nota una dichiarazione di Pasolini fatta al telefono: «sono indignato per questa reazione a pochi versi scritti in cinque minuti, in un momento di rabbia, fra un'inquadratura e l'altra di *Teorema*, quando nessuno si è

ancora scandalizzato per il mio romanzo *Teorema*, uscito da più d'un mese, che contiene in esteso il pensiero da cui sono nati questi versi che hanno fatto tanta sensazione».

La polemica dunque è già innescata: prima che la poesia di Pasolini sia pubblicata sull'«Espresso», già il Movimento accusa Pasolini nelle assemblee. Prima del 16 giugno escono articoli sul «Tempo», sul «Gazzettino», sul «Corriere della Sera» (*Pasolini contro i "cinesi"*, di Carlo Laurenzi, in cui i versi pasoliniani sono definiti «ideologicamente in linea con Mosca»), sulla «Nazione» e ancora sul «Giorno».

Il 16 giugno esce il testo sull'«Espresso», presentato come il «caso politico-letterario dell'anno», e accompagnato da un dibattito, diretto da Nello Ajello, tra Pasolini stesso, Vittorio Foa e Claudio Petruccioli; due delegati del Movimento Studentesco, invitati, si rifiutano però di partecipare al dibattito e si limitano a leggere una dichiarazione (in cui si dicono disponibili a incontrare Pasolini «sulle barricate» e lo invitano a leggere Lenin).

Durante il dibattito, sia Foa sia Petruccioli sia Ajello trovano che la poesia si inserisce senza sorpresa nella produzione pasoliniana, in quanto conferma un «distacco» di Pasolini dai mutamenti reali della classe operaia. Foa lo accusa di una «visione immobilistica della lotta di classe», Petruccioli di «concepire le classi sociali come entità poetiche contrapposte: i Poveri e i Ricchi»; ancora Petruccioli ritiene particolarmente «inopportuna» la poesia di Pasolini, perché favorisce oggettivamente il tentativo della borghesia conservatrice di scavare un fossato tra studenti e operai. Pasolini risponde ai vari interventi esprimendo le idee che poi raccoglierà e riformulerà ordinatamente nell'*Apologia*.

Dopo la pubblicazione dei versi e del dibattito sull'«Espresso», continua accesissima la polemica (vedi *Scrittori e critici giudicano Pasolini*, in «Paese Sera» del 19 giugno; *Il Pci ai giovani* di Lorenza Mazzotti, in «Vie Nuove» del 20 giugno; *Avete facce di figli di papà*, non firmato, in «La Fiera letteraria» del 20 giugno; *P.P.P. Polizia* di o.c. (Ottavio Cecchi), in «Rinascita» del 21 giugno; *Il busto di Pasolini* di Aton di Montespino, in «Nuova generazione» del 23 giugno; *La rana populista* di Leopoldo Meneghelli, su «Mondo nuovo» del 23 giugno), intrecciandosi sulla stampa con le recensioni a *Teorema*, e probabilmente contribuendo alla decisione pasoliniana di ritirare il romanzo dal Premio Strega; le due «provocazioni» (la poesia e il ritiro dal premio) saranno poi considerate insieme come elementi della astuta strategia di Pasolini per far parlare di sé.

Il 23 giugno «L'Espresso» ripropone una specie di forum sui versi pasoliniani, intitolato *Le ceneri di Pasolini*, non sotto forma di dibattito ma di «vetrina di opinioni»; vi si raccolgono pezzi di

Montale (*È soltanto uno sfogo personale*), di Piovene (*Uno schiaffo agli opportunisti*), di Fortini (*È come una carta acchiappamosche*), di Johannes Agnoli, professore alla Libera Università di Berlino (*Un classico della reazione*), di Moravia (*Non doveva dire ciò che sentiva*), di François Revel (*Ha capito che gli studenti han perso*), di Michel Butor (*Uno stile da cartolina postale*) e di Parise (*Un artista rabbioso e decadente*). Distanza e acuto il pezzo di Montale (gli studenti dovrebbero piuttosto "protestare" i docenti assenteisti, per esempio deputati e senatori, e invece di volersi laureare "in massa" farebbero meglio a prendere esempio da Luigi Einaudi, che propose l'abolizione del valore legale delle lauree); sostanzialmente solida quello di Piovene (il nucleo della poesia è il desiderio di «andar contro l'opportunismo intellettuale e la malafede delle troppe mosche cocchiere del movimento studentesco»); durissimo quello di Fortini («posso aver fatto lo sforzo di indagare le motivazioni di chi per tanto tempo ha recitato la parte di D'Annunzio, sono troppo stanco per cercarle in chi ormai si contenta di imitare Malaparte»); didattico quello di Agnoli (Pasolini forse ignora che, come già disse Rosa Luxemburg, spesso i movimenti rivoluzionari operai sono usciti da rivolte studentesche); Moravia riconosce che le idee espresse da Pasolini sono molto vicine alle sue, ma aggiunge che lui non le ha scritte perché «un romanziere non dovrebbe mai dire subito e immediatamente quello che sente. Un poeta, sì»; Revel accusa Pasolini di opportunismo, perché si sarebbe scagliato contro gli studenti ora che il movimento è in crisi; Butor si limita a condannare la sciatteria stilistica dei versi; Parise ne afferma invece la «bellezza», anche contro Pasolini («è la ricca e colta espressione-sfogo di un ex povero, al tempo stesso confusa ed emozionante – confusa, appunto, dunque bella»). A tutti i pezzi Pasolini risponderà sull'«Espresso» del 30 giugno, con l'articolo *Perché siamo tutti borghesi*, che pubblichiamo qui in Appendice.

Man mano che si allontana dalla sua occasione, la polemica si diluisce e si fossilizza, inchiodando Pasolini al ruolo di "odiatore degli studenti", nonostante i suoi sforzi di spiegarsi meglio in molti pezzi della rubrica *Il caos* sul «Tempo» (per cui vedi i *Dialoghi con i lettori* in SPS, pp. 1093 sgg.).

Un riassunto della polemica in «Roma Giovani», novembre 1975.

CIÒ CHE È NEO-ZDANOVISMO E CIÒ CHE NON LO È

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 12, ottobre-dicembre 1968. L'articolo è riproposto in EE con poche varianti: una nella chiusa, dove «i giovani comunisti extraparlamentari» (in EE) sostituisce l'origina-

rio «i redattori di "Quaderni Piacentini"». Dattiloscritto in AP, in una cartella intestata genericamente *Testi vari 1968-69 prosa*, con il titolo *Nota*.

Versi di Oddo Mantovani, Mario Facoetti e Fabio Garriba sono pubblicati su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 12, (ottobre-dicembre 1968).

«Ombre rosse», rivista di cinema diretta da G. Tinazzi (successivamente sarà diretta da P. Bellocchio, G. Fofi e L. Manconi) aveva cominciato le sue pubblicazioni nel 1967.

L'espressione «fascismo di sinistra» era stata usata nel 1967 da Jürgen Habermas, per giudicare le posizioni estremiste del movimento studentesco in Germania.

IL «CINEMA DI POESIA»

«Marcatré», n. quadruplo 19-20-21-22, aprile 1966. È il discorso d'apertura alla tavola rotonda sul tema *Critica e nuovo cinema*, tenuta alla I Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (29 maggio-6 giugno 1965). Su «Marcatré» la trascrizione degli interventi alla tavola rotonda, alla quale avevano partecipato fra gli altri Gianni Toti, Paolo e Vittorio Taviani e diversi studiosi stranieri, è preceduta da un'introduzione di Lino Micciché. L'intervento di Pasolini, già col titolo *Il «cinema di poesia»*, esce anche nel volume *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1966, pp. 7-31. La seconda parte del discorso (da dove entra in campo «Rossellini eletto a Socrate»), era stata anticipata – col titolo *Il «cinema di poesia»* – su «Filmcritica», n. 156-157, aprile-maggio 1965. Il testo uscito su «Filmcritica» presenta qualche variante rispetto a quello di «Marcatré» e *Uccellacci e uccellini*, riprodotto con minimi ritocchi di punteggiatura in EE. Già nell'ottobre del 1966 il discorso di Pesaro è tradotto, col titolo *Le cinéma de poésie*, nei «Cahiers du Cinéma». Una versione dattiloscritta di questo testo si trova in *Codice dei codici*, f. 17, con il titolo *Di un possibile discorso libero indiretto nel cinema*.

Nella versione pubblicata in *Uccellacci e uccellini*, il saggio fu discusso da Alberto Moravia (*Il regista con la grammatica*, sull'«Espresso» del 3 aprile 1966); Moravia ironizza sulla «inclinazione di specie medievale o cinese tradizionale» che spinge Pasolini a «codificare un linguaggio come quello del cinema che, secondo noi, è assolutamente refrattario ad una simile operazione», dato che non esiste, nelle inquadrature cinematografiche, qualcosa che possa assomigliare all'arbitrarietà del segno linguistico. Al saggio pasoliniano risponderà anche Christian Metz, *Le cinéma moderne*

et la narrativité, in «Cahiers du Cinéma», n. 185, dicembre 1966 (a lui risponderà Pasolini nelle *Battute sul cinema*, in EE).

p. 1474: La citazione dantesca è *Purgatorio*, IV, 136-9.

LA SCENEGGIATURA COME «STRUTTURA CHE VUOL ESSERE ALTRA STRUTTURA»

Seconda parte dell'articolo *Laboratorio* (I. *Appunti en poète per una linguistica marxista*; II. *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*), «Nuovi Argomenti», n.s., n. 1, gennaio 1966, pp. 14-54. Già come pezzo autonomo, col titolo che poi figura in EE, il saggio è anche in *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 32-43.

Il saggio ha avuto una gestazione molto laboriosa: è nato come una riflessione in margine all'idea di "cinema di poesia", cercando di definire in termini semiologici la "trinità" scritto-parlato-visiva, e solo in seguito si è centrato sul problema degli sceno-testi. Le tappe del percorso sono state via via pubblicate, dando davvero l'immagine di un Pasolini che, ingenuamente e coraggiosamente, pensa a voce alta e in pubblico, correggendo man mano il tiro delle sue riflessioni; lo stato più antico della riflessione è testimoniato da *In calce al cinema di poesia*, in «Filmcritica», n. 163, gennaio 1966; il secondo, già più vicino alla forma definitiva del saggio, era però già uscito (sull'«Avanti!» del 5 dicembre 1965) col titolo *Parola e immagine*.

Il punto di partenza è così lontano dal punto di arrivo che ci pare opportuno presentare qui, quasi per intero, il saggio apparso su «Filmcritica»:

Noi siamo abituati a considerare appartenenti i segni grafici e i segni orali a una stessa lingua. Si tratta in realtà di due lingue diverse, o meglio di due sistemi di segni diversi. Le due comunicazioni – quella orale e quella scritta – sono infatti diverse, e implicano due culture diverse e due momenti diversi della stessa cultura.

Se io *scrivo* la parola Pietro compio un atto di cultura, se la *dico* compio un altro atto di cultura.

La scrittura implica al limite le sovrastrutture culturali, i gerghi culturali ecc.; la lingua orale implica al limite il grido della bestia o l'interiezione del linguaggio cosiddetto primitivo.

Se scrivo il significante Pietro, per precisare meglio il significato Pietro, devo ricorrere a delle aggiunte espressive, magari a un piccolo *tour de force* stilistico: se invece lo dico, basta magari che strizzi l'occhio in direzione del possessore dell'orecchio che mi ascolta. O, se Pietro è gobbo, basta che

mi curvi un po'; o se ha i baffi, basta che finga di arricciarmeli sotto il naso. O più semplicemente, per stabilire un'intesa, basta un'inflessione del mio mezzo espressivo tipico di quel momento: la voce.

Ora succede nella nostra abitudine ormai secolare che il segno grafico e il segno orale ci si confondano nella testa, e facciano tutt'uno. Tanto più che quando diciamo *Pietro*, vediamo con l'occhio – oltre che sentirlo con l'orecchio – il nome Pietro scritto; e può accadere anche il contrario: che una lettura evochi i suoni della voce, sia, insieme che visiva – nell'immaginazione fulminea – fonetica.

Ma questa «immaginazione fulminea» che accompagna ogni nostra lettura e ogni nostro ascolto, rendendo anche auditiva la prima e anche visivo il secondo, compie insieme un'altra operazione, degna di quei disperati robot che noi siamo.

Essa aggiunge al fonema (il significante Pietro sentito con l'orecchio) e al grafema (il significato Pietro scritto) una nuova incarnazione della parola, che finora i linguisti non hanno mai preso credo in speciale considerazione, e che essendo un'immagine, potremmo chiamare «cromema», o meglio ancora «cinema».

Ossia: la parola non sarebbe più in effetti una dualità (segno grafico e segno orale) ma una trinità (segno grafico, segno orale e segno visivo: grafema, fonema e cinema). (Credo che l'espressione «immagine fonetica» usata dal De Saussure avesse un altro senso.)

Non c'è parola infatti a cui non si accompagni fulmineamente – è una questione di ordine cibernetico – un'immagine. Il lettore si raccolga un attimo e pensi se, quando io sopra ho supposta come scritta o come parlata la parola «Pietro», non gli è passata fulmineamente per la testa una immagine sua privata-onirica inafferrabile, e probabilmente ineffabile – di un certo Pietro o di tutti i possibili Pietri, o magari quella dell'apostolo Pietro.

Non c'è parola così astratta che non susciti in noi, contemporaneamente alla sua pronuncia o alla sua apparizione scritta, una qualche immagine. Le parole astratte evocheranno magari delle immagini astratte. È un gioco che si fa normalmente fra amici chiedersi che colore evoca una parola. «Qual è il colore della parola bontà?» «Per me è una stesura astratta ma pittorica di bianco-giallo, leggermente luminoso.» «La parola avarizia?» «Una macchia viola-verdina, o forse un colore che mescolando viola e verde, ricorda il colore della liquerizia, ecc. ecc. ecc.»

I tre temi sono profondamente e intimamente legati fra loro, una vera e propria trinità. E tuttavia appartengono a tre momenti diversi di una cultura, e, al limite, a tre culture, e i rispettivi sistemi di segni, separati artificialmente, sono in realtà o in potenza tre sistemi linguistici.

(Non si potrà certo mai uscire dalle evocazioni reciproche. Addirittura sentendo quella lingua tutta di suoni che è la musica, non si può soffocare l'erompente sequenza di immagini che essa evoca, e al contrario, davanti a un quadro – cioè a una lingua fondata su un sistema di puri cromemi – non possiamo impedirci di percepire un ritmo musicale, ecc. ecc. Siccome tutto questo avviene alle latebre della coscienza, è stato molto amato da certa critica romantica e liberty, naturalmente.)

Succede dunque questo, che anche se in laboratorio si separano questi tre sistemi linguistici, e, per esperimento, si fonda, su uno solo di questi tre sistemi, un linguaggio espressivo, gli altri due vengono immediatamente evocati *come integrativi*.

Fino a che punto si vale un poeta dell'immaginazione del lettore? Dante: «conobbi *il tremolar* della marina»: questo stupendo endecasillabo non punta forse molto sulla capacità immaginativa del lettore? Quel segno grafico «tremolar», non intende porsi naturalmente come soltanto denotativo: esso è un segno poetico, e quindi è già, per codice, espressivo. Ma inoltre esso richiede, nella fattispecie, una capacità fortemente e specificamente immaginativa nel suo utente. Quel verso è tanto più bello quanto più l'utente è capace di immaginazione visiva. L'evocazione di un mare mattutino (visto come luce e come tremolio) può essere una pura vivacità espressiva per un lettore dotato di mediocre immaginazione visiva, può togliere il respiro a un lettore che goda di un'esasperata immaginazione visiva.

Può succedere il contrario?

Si può presentare a un utente una immagine staccata di una marina tremolante, un cinèma isolato in laboratorio – *mettiamo sotto la specie dell'inquadratura cinematografica* – e contare sulla sua capacità intellettiva, evocante i segni grafici, che integrino quell'immagine – così come l'immagine ha integrato il segno grafico nel verso di Dante?

Perché no?

La potenza evocativa oggettiva del segno dantesco nasce dal suo contesto – cioè il rapporto della parola «tremolar» con le altre, la sua collocazione nell'endecasillabo, la sua collocazio-

ne nell'episodio e la sua collocazione nell'insieme del poema. La parola «tremolar» soltanto è una parola abbastanza basamente impressionistica. E infatti è credo uno dei pochi esempi di impressionismo nel testo dantesco. Potrebbe anche essere usata da un mediocre scrittore. Il cinèma (come inquadratura cinematografica) del mare increspato dalla brezza mattutina verrebbe ugualmente evocato, ma sarebbe un puro dato di fatto, una immagine meccanica.

La singola parola espressiva dà potenti commozioni nei veri poemi perché collocata (per esprimersi molto rapidamente) in un momento traumatico dell'intero contesto: quando il contesto è quello di un poeta moderno la cui «scrittura» non è più classica, ma colloca le parole in senso verticale, come nei dizionari, imponendole nella loro ambiguità, nel loro mistero ecc. ecc. (Rimbaud), c'è ugualmente uno spirito testuale sia pure non convenzionale e classicistico che la carica, ecc. ecc.

Nel cinema tale carica è infinitamente più necessaria. In realtà per Dante bastano poche parole per dare la commozione estetica, nel suo verso citato, anche prescindendo da tutto il resto del capitolo e del poema: mai un regista potrà raggiungere tale intensità con due o tre immagini (il corrispondente di un endecasillabo).

Un'immagine è di per sé infinitamente meno significativa di una parola. Se l'immagine evocata da Dante a corredare e a integrare il suo segno – con la collaborazione del lettore – è meravigliosa, la stessa immagine fotografata, inquadrata, e inserita in una rapidissima sequenzina non è più affatto così meravigliosa.

C'è una differenza qualitativa tra la parola e l'immagine: ed è questa: che la parola è una trinità: grafema, fonema e cinèma, mentre l'immagine non è che un elemento di tale trinità. L'immagine fa parte della parola.

Il cinematografo si fonda quindi su un linguaggio reale ma parziale: ~~ossia~~ sul sistema visivo che accompagna il sistema di segni **grafici** e orali della nostra comunicazione. Tutto il grande sforzo del cinematografo è di dire con un solo elemento quello che di solito si dice con tre. Però: come una parola grafica «evoca» immediatamente il suo fonema e il suo cinèma, così il cinèma evoca a sua volta fonema e grafema, ma con meno immediatezza (per i nostri cervelli di robot abituati da secoli al principale tipo di evocazione: quello della parola grafica o orale che evoca suono e immagine).

Per ragioni storiche, dunque, è molto più difficile per un re-

gista che per uno scrittore esprimersi interamente (per altre ragioni tuttavia per la maggiore facilità e oniricità dei segni – oltre che per la loro favolosa novità – gli è più facile).

Solo *un insieme di immagini* può raggiungere anche se rozza-mente il potere significativo di *una sola parola*. Esse divengo-no significative solo se in grandi gruppi: tanto che la monade linguistica del cinema, si direbbe, non può consistere in un'immagine sola, ma in un insieme di immagini: si tratte-rebbe insomma di una monade pluricellulare – che al limite può essere anche monocellulare, nel caso che si tratti però di una inquadratura o immagine isolata particolarmente lunga (ossessiva) o iterata. Tali monadi pluricellulari (o macrocel-lulari) che sostituiscono quello che nel linguaggio scritto è il sostantivo (monocellulare, almeno apparentemente, se non si tiene conto della sua polivalenza, o quanto meno della sua ambiguità, delle sue diverse accezioni o dei vari strati storici della sua etimologia) – possono essere di varia entità: da un'unione di tre o quattro immagini a una unione di una ventina di immagini (chi lo sa?), legate fra loro con dei nessi rozzamente sintattici (da movimento a movimento, da inqua-dratura ferma a inquadratura in movimento, dal dettaglio al campo lungo, ecc. ecc.: non esistono particelle congiuntive, la diversità dei nessi sintattici è data non dalla congiunzione ma dal *tipo* delle due immagini congiunte: c'è ancora da fare tutta la grammatica del cinema – mentre Godard la sta but-tando all'aria). Sarebbe perciò esatto considerare a fonda-mento del linguaggio cinematografico i «sintassemi»: le cui strutture sono ancora tutte da studiare, nel cinema d'arte (mentre il fondo puramente comunicativo dei film commer-ciali è di più facile analisi: si osservino le acute osservazioni nella sua segnaletica di R. Barthes, in un capitolo sui romani al cinema di *Mythologies*).

p. 1498: George Peter Murdock, antropologo statunitense (1897-1985) si dedicò soprattutto a studi di carattere comparativo tra diverse culture; tra le sue opere *Struttura sociale* (1949) e *Campionamento etnografico mondiale* (1957). Di C.Z. Vogt, Pasolini conosceva probabilmente, o lo aveva visto citato, un articolo dell'«*American anthropologist*», n. 62, 1960, intitolato *On the concept of structure and process in cultural anthropology*.

LA LINGUA SCRITTA DELLA REALTÀ

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 2, aprile-giugno 1966, col titolo *La lingua scritta dell'azione*.

L'articolo, che passa senza varianti in EE, riprende l'intervento alla tavola rotonda *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico*, alla Seconda Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (28 maggio-5 giugno 1966). Una versione dattiloscritta in *Codice dei codici*, f. 4, con lo stesso titolo della rivista. Della versione dattiloscritta Pasolini si è servito per il discorso di Pesaro. Ne è stato ricavato un ciclostile distribuito in sala (oggi consultabile al Fondo Pasolini di Roma), che porta il titolo *Per una definizione dello stile nelle opere cinematografiche*, in «Seconda Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», 28 maggio 1966. Un estratto di questo intervento esce anche, col titolo *Estratto dallo schema grammaticale di Pasolini*, su «Cinema e Film», a. I, n. 2, primavera 1967.

Sul n. 2 di «Nuovi Argomenti», oltre al saggio pasoliniano, uscirono gli altri contributi alla tavola rotonda di Pesaro: *Considerazioni sugli elementi semiologici del film*, di Christian Metz; *Principi e scopi dell'analisi strutturale*, di Roland Barthes; *Per una critica stilistica delle opere cinematografiche*, di Gianni Toti.

Il saggio pasoliniano prendeva l'avvio, come Pasolini stesso dichiara, da un saggio di Metz apparso sul n. 4 di «Communications» (*Cinéma: langue ou langage?*, novembre 1964), in cui il semiologo francese sosteneva che il cinema è un linguaggio e non una lingua, in quanto non esiste nel linguaggio cinematografico la "doppia articolazione" necessaria alle lingue; del cinema dunque, secondo lui, si può dare una descrizione semiologica ma non una grammatica.

La risposta pasoliniana fu a sua volta discussa da Emilio Garroni (*Popolarità e comunicazione nel cinema*, in «Filmcritica», n. 175, gennaio-febbraio 1967) che, pur ammettendo che la nozione di "linguaggio" è troppo debole, fa notare che il tipo di "doppia articolazione" proposto da Pasolini per il cinema «si riduce ad essere nient'altro che un arbitrario ritaglio, effettuato in due tempi successivi, dei fenomeni semiotici, una sorta di duplice reticolo meccanicamente applicato su di essi»; nota inoltre che «la stessa nozione di "semiologia della realtà" appare essere una contraddizione in termini. Della realtà si potrà fare senza dubbio una descrizione ma è proprio questa descrizione, e non la realtà, che è suscettibile di essere studiata da un punto di vista semiotico».

Anche Umberto Eco (*Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Milano 1967, poi in *La struttura assente*,

Bompiani, Milano 1968, paragrafo *Il codice cinematografico*) contesta l'idea pasoliniana che i segni elementari del linguaggio cinematografico siano gli oggetti reali riprodotti sullo schermo: «persuasione, ora lo sappiamo, di singolare ingenuità semiologica, e che contrasta con le più elementari finalità della semiologia, che sono di ridurre eventualmente i fatti di natura a fenomeni di cultura, e non di ricondurre i fatti di cultura a fenomeni di natura». L'«azione» di cui parla Pasolini è già un universo di segni, tant'è vero che c'è una branca della semiologia che la studia, la cinesica. Pasolini confonde il significato col referente; i suoi «cinèmi» non possono essere paragonati ai fonemi della linguistica, perché i fonemi «non costituiscono porzioni del significato scomposto», mentre i cinèmi sono ancora unità di significato. (A Eco Pasolini risponderà con *Il codice dei codici*, in EE.)

L'idea del cinema come “lingua” non convince in realtà quasi nessuno degli addetti ai lavori, né semiologi né critici cinematografici: vedi per esempio Gianfranco Bettetini, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano 1968, e di nuovo Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari 1968 («la realtà, in quanto è la condizione o il presupposto materiale di ogni possibile codice, non è un codice», p. 17); e ancora la risposta di Metz (*Sémiologie de l'image*) sul n. 15 di «Communications», 1969.

p. 1508: A partire dalla formulazione del linguista francese André Martinet (cfr. *Economie des changements phonétiques*, Bern 1955), la linguistica moderna riconosce nella “doppia articolazione” una caratteristica fondamentale e specifica del sistema di segni linguistici, per cui il piano del significante è articolato ad un primo livello in unità portatrici di significato (monemi o morfemi), e a un secondo livello in unità prive di significato (fonemi) che combinandosi in successione formano le unità dotate di significato.

BATTUTE SUL CINEMA

Il saggio di EE risulta dal montaggio di passi di una conversazione con A. Aprà e L. Faccini, uscita col titolo *Dialogo I* su «Cinema e Film», a. I, n. 1, inverno 1966-67. Nel riproporlo in EE Pasolini elimina le domande e rifonde le risposte in un discorso continuo. Su «Cinema e Film» il *Dialogo* era presentato come articolo di Pasolini, con una nota in calce: «Questo testo è il risultato di una serie di conversazioni avute con P.P.P. nel corso di dicembre 1966 da Adriano Aprà e Luigi Faccini. Esso è stato scritto nella sua interezza da P. in sostituzione della consueta intervista al magnetofono». Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 9, con il titolo *Intervista «Cinema e Film»*.

Christian Metz, *Le cinéma moderne et la narrativité*, in «Cahiers

du Cinéma», n. 185, dicembre 1966; *Cinema metaforico e cinema metonimico*, intervista a Roland Barthes, in «Cinema e Film», a. I, n. 1, inverno 1966-67.

Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingua e di cultura*, Neri Pozza, Venezia 1957.

Il film di Ferreri «manipolato abietamente» dal produttore Ponti è *Break-up – L'uomo dei palloni*, distribuito in Francia nel 1965 (e integralmente in Italia solo nel 1979), che Ponti volle ridurre a soli 25 minuti (col titolo *L'uomo dei cinque palloni*) per il film a episodi *Oggi, domani, dopodomani*, uscito in quello stesso 1965.

p. 1542: «come una bestia da stile» – *Bestia da stile* diventerà qualche anno dopo il titolo di un testo teatrale di Pasolini (pubblicato postumo, Garzanti, Milano 1979), che all'altezza del 1966 risulta intitolarsi ancora *Poesia* (cfr. *Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio*, in questo stesso volume a p. 1800).

OSSERVAZIONI SUL PIANO-SEQUENZA

Prima parte dell'intervento alla Terza Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (27 maggio-4 giugno 1967), uscito col titolo *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*, su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 6, aprile-giugno 1967, pp. 11-23. Dell'intervento si conserva al Fondo Pasolini di Roma il ciclostile, col titolo *Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà*. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 5, con lo stesso titolo; è diviso in due parti, la seconda corrisponde al testo *Essere è naturale?*

Alla tavola rotonda di Pesaro, intitolata *Linguaggio e ideologia nel film*, partecipano anche: Galvano Della Volpe (che nega che si possa ridurre l'immagine a icona, e quindi nega che si possano isolare gli elementi "discreti" necessari a una lingua); Christian Metz (che qualifica l'intervento di Pasolini come «sogno poetico», ma ammette che le ricerche pasoliniane sono affini a recenti studi americani nel campo della cinesica e della prossemica); Emilio Garroni e Umberto Eco, le cui relazioni diventeranno i due saggi, rispettivamente Laterza 1968 e Bompiani 1967, già citati nella notizia relativa a *La lingua scritta della realtà*. Una discussione degli interventi di Pesaro è in Aldo Rossi, *La nuova frontiera della semiologia: cinema e narrativa*, in «Paragone», n. 212, ottobre 1967.

ESSERE È NATURALE?

Seconda parte dell'intervento alla Terza Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (27 maggio-4 giugno 1967), già pubblica-

to su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 6, aprile 1967, col titolo *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*.

La traduzione francese dell'intervento di Pesaro, uscita nei «Cahiers du Cinéma» nel luglio del 1967, dà insieme la prima e la seconda parte del testo tenendosi fedele all'esecuzione orale del saggio.

LA PAURA DEL NATURALISMO

È la prima parte di un saggio uscito insieme alla sceneggiatura di *Edipo re* (Garzanti, Milano 1967) col titolo *Perché quella di Edipo è una storia*. Il saggio è ripreso in EE con minimi ritocchi formali e tagliato delle ultime sei pagine, che riguardano più da vicino il film e gli accorgimenti che consentono di costruire con i fatti della vita di Edipo una vera «storia». Di questa seconda parte si conserva il dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 1. È probabile che lo stesso Pasolini pensasse di riproporla, insieme ad altre pagine in parte editate, in parte inedite, in Appendice alla sezione «Cinema» (cfr. la notizia introduttiva all'Appendice di EE).

I SEGNI VIVENTI E I POETI MORTI

«Rinascita», a. XXIII, n. 33, 25 agosto 1967, col titolo *I sintagmi viventi e i poeti morti*. Pochissimi ritocchi formali nel passaggio a EE. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 6, con lo stesso titolo della rivista.

Roberto Alemanno (*Critica del cinema e strutturalismo*, in «Rinascita» del 26 gennaio 1968, discutendo questo saggio pasoliniano, afferma che «Pasolini, più che chiarire ulteriormente le sue teorizzazioni, sembra allontanarsi sempre più verso le sabbie remote dell'irrazionalismo» e considera «mitica e impossibile (dialetticamente gratuita)» la distinzione tra cinema e film.

Nel saggio Pasolini fa una commistione tra due diversi passi danteschi: è vero che in *Purgatorio* III l'anima di Manfredi (il cui corpo era stato sepolto inizialmente «in co' del ponte presso Benevento») si presenta «piangendo» a Dio, ma la «lacrimuccia» non può essere che la «lacrimetta» di Buonconte, in *Purgatorio* V.

Il Burkage di cui parla Pasolini è Stan Brakhage (1933), regista della corrente anti-hollywoodiana e underground del cinema statunitense, nota come New American Cinema: aveva diretto, tra gli altri *Moth light* (1963), *Songs* (1964-69) e *Art of vision* (1961-65).

LA «GAG» IN CHAPLIN

«Bianco e Nero», a. XXXII, fascicolo 3-4, marzo-aprile 1971, col titolo *La «gag» in Chaplin come metafora dell'azione come linguaggio*. Dattiloscritto in *Articoli '67-71*, f. 62, con lo stesso titolo della rivista.

RES SUNT NOMINA

«Bianco e Nero», a. XXXII, fascicolo 3-4, marzo-aprile 1971. Il dattiloscritto della *Nota* sta in *Articoli '67-71*, f. 61.

IL NON VERBALE COME ALTRA VERBALITÀ

È una parte dello scambio epistolare tra Pasolini e Sergio Arecco sul tema del cinema come linguaggio della realtà, uscito su «Film-critica», a. XXII, n. 214, marzo 1971, col titolo *Ancora il linguaggio della realtà*. L'intera intervista rilasciata da Pasolini si legge anche in S. Arecco, *Conversazione con Pasolini*, Partisan, Roma 1972. Dattiloscritto in *Articoli '67-71*, f. 53, senza titolo, con allegate due lettere di Arecco datate entrambe 20.1.71.

IL CINEMA E LA LINGUA ORALE

«Cinema Nuovo», a. XVIII, n. 201, settembre-ottobre 1969, col titolo *Appendice: il lampo e il tuono*, in coda a una lettera aperta di Pasolini a Guido Aristarco (*La parola orale meravigliosa possibilità del cinema*), che si concludeva così: «Ora, il cinema dà una meravigliosa possibilità, caro Aristarco: quella di far rivivere la *poesia orale*, la *poesia orale* che dai tempi di Omero non esiste più se non in letture poetiche esclusivamente accademiche». *La parola orale meravigliosa possibilità del cinema* si legge anche nel volume-sceneggiatura *Ostia, un film di Sergio Citti*, Garzanti, Milano 1970. Tutta la lettera ad Aristarco, compresa l'*Appendice*, sta dattiloscritta in *Articoli '67-71*, f. 9.

Racconti della luna pallida d'agosto è, com'è noto, un film di Kenji Mizoguchi (1953).

Charles Morris (1901-1979), filosofo di formazione pragmatista, è uno dei fondatori della semiotica; tra le sue opere *Fondamenti della teoria dei segni* (1938) e *Segni, linguaggio, comportamento* (1946).

IL CINEMA IMPOPOLARE

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 20, ottobre-dicembre 1970.

Il musicista Sylvano Bussotti realizzò due film sperimentali, *Rara film* (1967) e *Apology* (1972).

IL CODICE DEI CODICI

Pubblicato per la prima volta in EE, con la data in calce 1967.

La «terra dei Mazzoni» è la parte più caratterizzata della Terra di Lavoro, quella dei bufali e della mozzarella di bufala; una terra acquitrinosa che va dalla zona aversana fino a Mondragone.

Gerard Malanga, attore statunitense, recitò in *Match girl* di A. Mayer (1965), *Chelsea girls* di Andy Warhol (1966) e *The iliac passion* di G. Markopoulos (1968).

Nella teoria dei segni di Charles Sanders Peirce (1839-1914), un *sin-segno* (dove la sillaba *sin-* è intesa a significare «esistente una sola volta», come in *singolo*) è una cosa o un evento effettivamente esistente che è un segno. Esso si distingue dal *qualisegno* (una qualità che è un segno) e dal *legisegno* (una legge, un codice che è un segno).

TEORIA DELLE GIUNTE

Pubblicato per la prima volta in EE, con la data in calce 1971. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 18, col titolo *Le giunte*.

IL REMA

Pubblicato per la prima volta in EE, con la data in calce 1971. Dattiloscritto di due brani in *Codice dei codici*, f. 19 e 20.

Anche il termine “rema” proviene dalla teoria dei segni di Peirce.

TABELLA

Pubblicato per la prima volta in EE, con la data in calce 1971.

APPENDICE A «EMPIRISMO ERETICO»

[1965-1968]

Gli scritti del 1965 e del 1968 che pubblichiamo in questa Appendice non sono dati in ordine cronologico, ma seguendo l'articolazione di EE (prima i saggi danteschi, poi gli interventi legati alla poesia *Il PCI ai giovani!!* e alla fine i pezzi sul cinema; alcuni di questi ultimi sono stati tagliati all'ultimo momento dal volume, già in bozze, e titoli come *Appendice II*, *Appendice III*, *Appendice IV* indicano che Pasolini pensava di collocarli in coda alla sezione «Cinema»).

DANTE E I POETI CONTEMPORANEI (1965)

Inedito, 1965. Due versioni dattiloscritte con correzioni a penna in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 297-302.

Risposte a un questionario proposto nel luglio 1965 dalla Rai per accertare «in quale misura sia avvertibile la presenza di Dante nella poesia contemporanea italiana e straniera» (così la lettera di accompagnamento al questionario, che si conserva nella cartella di AP insieme al dattiloscritto). All'iniziativa della Rai aveva aderito Giuseppe Ungaretti, assicurando un intervento all'inizio del programma radiofonico e uno alla fine.

Alludendo al «revisionismo» di Lucien Goldmann, Pasolini intende riferirsi alla teoria della «omologia» sostenuta da Goldmann in *Per una sociologia del romanzo*, cit.

«POST SCRIPTUM» (1965)

«Paragone», a. XV, n. 190, dicembre 1965. Dattiloscritto in *Note '67-68*, cc. 118-9.

Post scriptum che figura sulla rivista in coda al saggio *La volontà di Dante a essere poeta* e alla lettera ad Anna Banti. L'articolo di Contini cui si fa riferimento è *Un'interpretazione di Dante*, «Paragone», a. XV, n. 188, ottobre 1965. Che Pasolini abbia frainteso (o usato per i suoi scopi) diversi aspetti dell'interpretazione dantesca di Contini era stato subito osservato dagli specialisti: oltre che gli interventi di Cesare Segre, già citati, cfr. Giorgio Petrocchi, *Sva-*

rione dantesco di Pasolini, «La Fiera letteraria», a. XLI, n. 4, 27 gennaio 1966.

PERCHÉ SIAMO TUTTI BORGHESI (1968)

«L'Espresso», 30 giugno 1968. Dattiloscritto incompleto di una stesura precedente, senza titolo, in *Articoli '67-71*, f. 99, cc. 1-8. Per questa risposta pasoliniana, cfr. la notizia relativa a *Il Pci ai giovani!!*

RISPOSTA A SICILIANO (1968)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 9, aprile-giugno 1968. Dattiloscritto in *Note '67-68*, cc. 11-3.

Risposta a una lettera aperta di Enzo Siciliano sulla poesia *Il PCI ai giovani!!* Sia la lettera di Siciliano, che aveva letto la poesia in dattiloscritto, sia la risposta di Pasolini sono pubblicate dopo la poesia, nello stesso numero della rivista.

PROGETTI (1965)

Inedito, 1965. Dattiloscritti in *Note '67-68*; il primo, intitolato *Progetti*, c. 113, con data in calce 7 dicembre 1965, è dentro un fascicoletto intitolato *Idee di opere*; il secondo, c. 116, senza titolo, datato dic. 1965, fa parte di un altro fascicoletto intitolato *Appunti*.

[DA «PERCHÉ QUELLA DI EDIPO È UNA STORIA»] (1965)

È la seconda parte del saggio *Perché quella di Edipo è una storia*, uscito insieme alla sceneggiatura di *Edipo re*, Garzanti, Milano 1967. Una versione del saggio si conserva con correzioni a penna in *Codice dei codici*, f. 1. Le correzioni a penna sono accolte nella stampa del 1967.

Jonas Mekas (1922), fondatore e direttore di «Film Culture», è tra i creatori del New American Cinema Group; aveva diretto, tra gli altri, *Guns of the trees* (1961), *The brig* (1964) e *Notes on the Circus* (1966).

Alberto Arbasino si era ispirato a Domietta Ercolani per il personaggio di Desideria in *Fratelli d'Italia* (1963).

APPENDICE II (1965)

Inedito, 1965. Pagine escluse dalle bozze di EE prima di restituirle all'editore, in *Codice dei codici*, f. 2, insieme al dattiloscritto. È pro-

babile che anche le Appendici III e IV siano arrivate (come la I e la II) a essere composte in tipografia, e siano state scartate dall'autore all'ultimo momento.

«EXCURSUS» SU ALCUNI USI DEL PIANO-SEQUENZA (1965)

Inedito, 1965. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 11. È la seconda parte di un testo il cui titolo complessivo è *Il piano-sequenza*; la prima parte si intitola *Il cinema e la morte* (e corrisponde a *Osservazioni sul piano-sequenza* di EE) e la terza, appena abbozzata, *La paura del naturalismo* (continua l'*excursus*).

APPENDICE III (1965)

Inedito, 1965. Dattiloscritto con correzioni a penna in *Codice dei codici*, f. 3.

APPENDICE IV

Inedito, 1965. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 6.

LA SEMIOLOGIA DELLA VITA O REALTÀ UMANA
COME RAPPRESENTAZIONE (1965-66)

Inedito, 1965-66. Dattiloscritto in *Codice dei codici*, f. 16.

DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI

[1972-1975]

Descrizioni di descrizioni uscì per la prima volta da Einaudi a cura di Graziella Chiarcossi nel 1979, e fu ristampato da Garzanti nel 1996 con una prefazione di Giampaolo Dossena e un arricchimento dell'apparato bibliografico. Si tratta di un libro "semipostumo" che raccoglie gli scritti di carattere letterario usciti sul settimanale «Tempo» fra il 26 novembre 1972 e il 24 gennaio 1975. Lo stesso Pasolini aveva conservato i dattiloscritti dei suoi articoli in una cartella col titolo *Descrizioni di descrizioni* (non coincidente con le due attuali cartelle che portano la medesima intestazione, e che sono state approntate da Graziella Chiarcossi: nella cartella pasoliniana c'erano anche le recensioni su «Tempo» che sono poi confluite in SC), e pensava di ricavarne un volume per il quale aveva anche preparato un *Epigramma iniziale* (si legge, in una stesura non definitiva, nei fogli con cui si apre la cartella):

Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune:
solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume.

Insieme agli articoli destinati a «Tempo», sia nell'originaria cartella pasoliniana, sia nelle due attuali cartelle intestate *Descrizioni di descrizioni*, figuravano e figurano altri pezzi di carattere letterario non usciti sul settimanale ma in altre sedi, o inediti (la presentazione di un'edizione Palazzi di Fenoglio; una nota sull'«Almanacco dello Specchio» uscita sul «Corriere della Sera» e un'intervista per l'anniversario di Petrarca rilasciata al «Messaggero»).

Riproduciamo il testo stabilito da Graziella Chiarcossi, che in diversi casi (segnalati qui nelle notizie relative ai singoli pezzi) ha ristabilito la forma dei dattiloscritti, tagliati redazionalmente sul settimanale. I titoli non sono quelli (redazionali) degli articoli apparsi a stampa, che l'autore in un caso (nell'*Appendice* della recensione al *Principe costante* di Arbasino e a *Sillabario n. 1* di Parise) apertamente contesta; si è restituita, quando il dattiloscritto la conserva, l'intestazione originaria, surrogandola fra parentesi quadra, se mancante, solo col riferimento ai volumi recensiti, come Pasolini ha fatto per gli articoli che lui stesso ha pubblicato negli *Scritti cor-*

sari. Nelle notizie che seguono è dato comunque il titolo con cui i singoli pezzi sono usciti sul settimanale.

EDWARD MORGAN FORSTER, «MAURICE»

«Tempo», 26 novembre 1972, col titolo *L'avventura di Maurice in un mondo di mostri*.

Recensione a E.M. Forster, *Maurice*, trad. di Marcella Bonsanti, Garzanti, Milano 1972.

La frase di Graziadio Isaia Ascoli a proposito di Manzoni è tratta dalla *Prefazione* all'«Archivio Glottologico», cit.

[OSIP MANDEL'STAM]

«Tempo», 3 dicembre 1972, col titolo *Le più belle poesie del Novecento sono di un artista perseguitato*.

Recensione a O. Mandel'stam, *Poesie*, a cura di Serena Vitale, Garzanti, Milano 1972.

Il verso di Mandel'stam «col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili», qui citato, sarà utilizzato da Pasolini come epigrafe di *Petrolio*.

LEO PESTELLI, «PERDICCA»

«Tempo», 10 dicembre 1972, col titolo *Vita e amori di Perdicca cultore di purismo*.

Recensione a L. Pestelli, *Perdicca*, Longanesi, Milano 1972.

ALBERTO ARBASINO, «IL PRINCIPE COSTANTE»;

GOFFREDO PARISE, «SILLABARIO N. 1»

«Tempo», 17 dicembre 1972, col titolo *Quando discesero i barbari Arbasino resistette Parise no*.

Recensione ad A. Arbasino, *Il principe costante*, Einaudi, Torino 1972; G. Parise, *Sillabario n. 1*, Einaudi, Torino 1972. [L'Appendice è uscita su «Tempo» il 14 gennaio 1973 in coda all'articolo su Wilcock e Schwob.]

WITOLD GOMBROWICZ, «DIARIO 1957-1961»

«Tempo», 24 dicembre 1972 col titolo *La sventura di non conoscere né Freud né Marx*.

Recensione a W. Gombrowicz, *Diario 1957-1961*, trad. di Riccardo Landau, Feltrinelli, Milano 1972.

Nel testo a stampa manca l'ultima frase del terzo capoverso («Ma gli argomenti...»).

J. RODOLFO WILCOCK, «LA SINAGOGA DEGLI ICONOCLASTI»; «STORIA AUGUSTA»; MARCEL SCHWOB, «VITE IMMAGINARIE»

«Tempo», 14 gennaio 1973, col titolo *Tre casi di piacevole suspense: che cosa dirà l'autore?*

Recensione a J.R. Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milano 1972; *Storia Augusta*, Rusconi, Milano 1972; M. Schwob, *Vite immaginarie*, a cura e con un saggio di Fleur Jaeggy, Adelphi, Milano 1972. Nel testo a stampa manca la fine del primo capoverso (da «quando la tragicità» a «comicità»).

ITALO CALVINO, «LE CITTÀ INVISIBILI»

«Tempo», 28 gennaio 1973, col titolo *La pazienza di un ragazzo ha guidato Italo Calvino nelle città.*

Recensione a I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

ANONIMO RUSSO, «LA VITA DI UN PELLEGRINO»; «LAZARILLO DE TORMES»

«Tempo», 11 febbraio 1973, col titolo «Come pregare?» «Come mangiare?». *Esperienze di un prete e un letterato.*

Recensione ad Anonimo russo, *La vita di un pellegrino*, trad. di Alberto Pescetto, Adelphi, Milano 1972; *Lazarillo de Tormes*, trad. di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino 1972.

ANDREJ PLATONOV, «IL VILLAGGIO DELLA NUOVA VITA»

«Tempo», 25 febbraio 1973, col titolo *Dal villaggio di Platonov viaggio nella Russia anni venti.*

Recensione ad A. Platonov, *Il villaggio della nuova vita*, trad. di Maria Olsoufieva, Mondadori, Milano 1972.

JORIS-KARL HUYSMANS, «CONTROCORRENTE»

«Tempo», 11 marzo 1973, col titolo *Storia di un superuomo che resta con un palmo di naso.*

Recensione a J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, trad. di Camillo Sbarbaro, Rusconi, Milano 1972.

MARY MCCARTHY, «UCCELLI D'AMERICA»

«Tempo», 25 marzo 1973, col titolo *Il mestiere difficile di leggere Mary McCarthy*.

Recensione a M. McCarthy, *Uccelli d'America*, trad. di Mario Diacono, Mondadori, Milano 1972.

ENZO SICILIANO, «ROSA (PAZZA E DISPERATA)»

«Tempo», 1° aprile 1973, col titolo *Rosa, pazza e disperata, è forse Enzo Siciliano?*

Recensione a E. Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)*, Garzanti, Milano 1973.

GAETANO CARLO CHELLI, «L'EREDITÀ FERRAMONTI»

«Tempo», 8 aprile 1973, col titolo *Gaetano Chelli, un grande narratore dell'Ottocento*.

Recensione a G.C. Chelli, *L'eredità Ferramonti*, Einaudi, Torino 1972.

Il curatore del libro è Roberto Bigazzi, critico fiorentino esperto di narrativa otto-novecentesca (*I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-80*, Nistri-Lischi, Pisa 1969; *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1975).

GOTTFRIED BENN, «POESIE STATICHE»

«Tempo», 15 aprile 1973, col titolo *Poesia senza fede e senza speranza del nazista Gottfried Benn*.

Recensione a G. Benn, *Poesie statiche*, trad. di Giuliano Baioni, Einaudi, Torino 1972. Altro libro coinvolto e segnalato nel discorso è *Il libro di Giobbe*, a cura di Guido Ceronetti, Adelphi, Milano 1972.

[ALCUNI POETI]

«Tempo», 22 aprile 1973, col titolo *Scrittori e poeti che commuovono e cittadini desiderosi di lode*.

Recensione a Ezra Pound, *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1970; Aldo Palazzeschi, *Via delle cento stelle*, Mondadori, Milano 1972; Alfonso Gatto, *Poesie d'amore*, Mondadori, Milano 1973; Vittorio Sereni, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1973; «Almanacco internazionale dei poeti 1973», a cura di Giancarlo Vigorelli, Borletti, Milano 1972.

CARLO CASSOLA, «MONTE MARIO»

«Tempo», 29 aprile 1973, col titolo *Una storia eccitante scritta dal casto Carlo Cassola*.

Recensione a C. Cassola, *Monte Mario*, Rizzoli, Milano 1973.

Il Benvenuti a cui fa riferimento Pasolini è il pugile Nino Benvenuti, istriano e vicino alle posizioni del Movimento Sociale.

ANNA BANTI, «LA CAMICIA BRUCIATA»

«Tempo», 6 maggio 1973, col titolo *Il cammino di Anna Banti dalla semplice stima ai primi posti*.

Recensione ad A. Banti, *La camicia bruciata*, Mondadori, Milano 1972.

La frase «la dissociazione di una sola persona reale in due è la dissociazione fondamentale della grande inventiva romanzesca borghese» è la logica premessa di questa frase di *Petrolio*: «la dissociazione altro non è che un omaggio alla grande narrativa borghese» (*Appunto 42. Precisazione*).

GIACOMO DEBENEDETTI, «NICCOLÒ TOMMASEO»

«Tempo», 13 maggio 1973, col titolo *Giacomo Debenedetti ha dipinto il ritratto di uno "stupido": il Tommaseo*.

Recensione a G. Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*, Garzanti, Milano 1973.

Vincenzo Riccardi di Lantosca (1829-1887), democratico e anticlericale, dedicò i componimenti satirici di *Papé Satan Aleppe* (1882) agli incontri che ebbe con Tommaseo.

«ALMANACCO DELLO SPECCHIO N. 2»;

MARIANNE MOORE, «IL BASILISCO PIUMATO»

«Tempo», 20 maggio 1973, col titolo *Ventun poeti da leggere e la Moore da imparare a memoria*.

Recensione ad «Almanacco dello Specchio n. 2», Mondadori, Milano 1973; M. Moore, *Il basilisco piumato*, a cura di L. Angioletti e G. Forti, Milano 1972. Nel discorso è coinvolto Charles Olson, *Maximus: poesie*, a cura di Silvano Sabbadini, Mondadori, Milano 1972.

I versi di Eros Alesi (1951-1971), prefati sull'«Almanacco» da Giuseppe Pontiggia e stroncati qui da Pasolini, vennero poi ripubblicati, con valutazione critica favorevole, nell'antologia *Il pubblico*

della poesia, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli (Lerici, Cosenza 1975).

Versi della *Città senza mura* di Auden vengono citati nell'Appunto 125 di *Petrolio*.

AUGUST STRINDBERG, «INFERNO»

«Tempo», 27 maggio 1973, col titolo *Affascinanti chiacchiere sulla pazzia e le manie di Strindberg*.

Recensione ad A. Strindberg, *Inferno*, a cura e con un saggio di Luciano Codignola, Adelphi, Milano 1972.

[GADDA È MORTO]

«Tempo», 3 giugno 1973, col titolo *Carlo Emilio Gadda ha tolto il disturbo*.

DARIO BELLEZZA, «IL CARNEFICE»

«Tempo», 17 giugno 1973, col titolo *L'incapacità a uccidere merito (o demerito) dell'autore*.

Recensione a D. Bellezza, *Il carnefice*, Adelphi, Milano 1972. Con un riferimento ad Anonimo, *Il libro bianco*, trad. di Alfredo Pitasi, prefazione di Jean Cocteau, Forum, Milano 1968.

Leonarda Cianciulli fu processata nel 1946 e condannata come pluriomicida; le abominevoli pratiche perpetrate sui cadaveri la resero tristemente nota come la «saponificatrice di Correggio».

«IL LIBRO DEI VAGABONDI»; IRENE INVERNIZZI, «IL CARCERE COME SCUOLA DI RIVOLUZIONE»; ALDO POMINI, «IL BALLO DEI PESCCICANI»

«Tempo», 24 giugno 1973, col titolo *Tra vagabondi e carcerati l'autobiografia di un forzato per bene*.

Recensione a *Il libro dei vagabondi*, Einaudi, Torino 1973; I. Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973; A. Pomini, *Il ballo dei pescicani. Storia di un forzato*, Einaudi, Torino 1973.

LALLA ROMANO, «L'OSPITE»

«Tempo», 1° luglio 1973, col titolo *Dolore e passione nel racconto di una nonna innamorata*; anche nel notiziario «Libri Nuovi Einaudi», 13 luglio 1973, col titolo *Rettangolo amoroso*.

Recensione a L. Romano, *L'ospite*, Einaudi, Torino 1973.

LOUIS-FERDINAND CÉLINE, «IL CASTELLO DEI RIFUGIATI»;
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, «CENT'ANNI DI SOLITUDINE»;
GIUSEPPE BERTO, «OH, SERAFINA!»

«Tempo», 22 luglio 1973, col titolo *Luoghi comuni e indignazione con Céline, Márquez e Berto*.

Recensione a L.-F. Céline, *Il castello dei rifugiati*, trad. di Renato Della Torre, Vallecchi, Firenze 1973; G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, trad. di Enrico Cicogna, Feltrinelli, Milano 1973; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*, Rusconi, Milano 1973.

LEONARDO SCIASCIA, «IL MARE COLOR DEL VINO»

«Tempo», 29 luglio 1973, col titolo *Mafia, ambienti e personaggi di Leonardo Sciascia*.

Recensione a L. Sciascia, *Il mare color del vino*, Einaudi, Torino 1973.

GUIDO GOZZANO, «POESIE»

«Tempo», 5 agosto 1973, col titolo *Non è vero che Gozzano fu il maestro del crepuscolo*.

Recensione a G. Gozzano, *Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1973. Altro libro coinvolto nella recensione è Elias Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, trad. di Alice Ceresa, Longanesi, Milano 1973.

La recente rilettura di Gozzano è all'origine delle numerose citazioni gozzaniane presenti in *Petrolio*.

«101 STORIE ZEN»; MARCEL GRANET, «LA RELIGIONE DEI CINESI»

«Tempo», 12 agosto 1973, col titolo *A Buddha fu possibile predicare senza dire una sola parola*.

Recensione a *101 Storie Zen*, a cura di Nyogen Senzaki e Paul Reps, Adelphi, Milano 1973; M. Granet, *La religione dei Cinesi*, trad. di B. Candian, Adelphi, Milano 1973.

RAFFAELE LA CAPRIA, «AMORE E PSICHE»; J. RODOLFO WILCOCK, «I DUE ALLEGRI INDIANI»; CARLO SGORLON, «IL TRONO DI LEGNO»

«Tempo», 19 agosto 1973, col titolo *I quattro momenti di un romanzo ingannatore*.

Recensione a R. La Capria, *Amore e psiche*, Bompiani, Milano

1973; J.R. Wilcock, *I due allegri indiani*, Adelphi, Milano 1973; C. Sgorlon, *Il trono di legno*, Mondadori, Milano 1973.

ALESSANDRO MANZONI, «I PROMESSI SPOSI»

«Tempo», 26 agosto 1973, col titolo *Inchiesta parlamentare sui personaggi dei «Promessi Sposi»*.

Recensione ad A. Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di Davide Lajolo, Colombo, Roma 1973.

GUIDO PIOVENE, «L'EUROPA SEMILIBERA»

«Tempo», 2 settembre 1973, col titolo *L'Europa semilibera non ha problemi di lingua*.

Recensione a G. Piovene, *L'Europa semilibera*, Mondadori, Milano 1973.

[FRANCESCO LEONETTI]

«Tempo», 9 settembre 1973, col titolo *Una serie di orrori formali in nome di una "cultura antagonista"*.

Recensione di una rivista con molti titoli, come spiega lo stesso Pasolini, «Cultura antagonista» o «Zibaldone due» o «Frammenti» a cura di Francesco Leonetti, Arnaldo Pomodoro, Roberto Di Marco, Milano 1973.

FÈDOR SOLOGUB, «IL DEMONE MESCHINO»

«Tempo», 16 settembre 1973, col titolo *Stupore e speranza per un "demone meschino" di 70 anni fa*.

Recensione a F. Sologub, *Il demone meschino*, trad. di Pietro Zveteremich, Garzanti, Milano 1973.

Il ricordo della recente lettura del libro di Sologub è in una citazione dei personaggi di Ljudmila e Sasa nell'*Appunto 10 ter* di *Petrolio*.

ANANDA K. COOMARASWAMY, «INDUISMO E BUDDISMO»

«Tempo», 23 settembre 1973, col titolo *Insegnamenti anche per noi dalla religione indiana*.

Recensione a A.K. Coomaraswamy, *Induismo e buddismo*, trad. di Ubaldo Lalino, Rusconi, Milano 1973. Le altre novità editoriali coinvolte nel discorso sono George Thomson, *I primi filosofi*, trad. di Piero Innocenti, Vallecchi, Firenze 1973 e Burrhus Frederic

Skinner, *Oltre la libertà e la dignità*, trad. di Libero Sosio, Mondadori, Milano 1973.

FEDERICO FELLINI E TONINO GUERRA, «AMARCORD»

«Tempo», 30 settembre 1973, col titolo *Un uomo con le mani sporche come quelle di un bambino*.

Recensione a F. Fellini e T. Guerra, *Amarcord*, Rizzoli, Milano 1973. Segnalazione per Sandro Penna, *Un po' di febbre*, Garzanti, Milano 1973.

Pasolini si riferirà a questa recensione della sceneggiatura quando si troverà a recensire il film (cfr. *Amarcord*, in questo stesso volume, pp. 2631-7).

[ALCUNI POETI]

«Tempo», 7 ottobre 1973, col titolo *Marinetti? Enigmatico perché mancante di intelligenza*.

Recensione a *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, un'antologia a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1973, e rassegna di altre novità: *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1972; Alfredo Giuliani, *Chi l'avrebbe detto?*, Einaudi, Torino 1973; Tristan Corbière, *Gli amori gialli*, Addenda, Roma 1972; Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, Addenda, Roma 1972; *Giovani poeti americani*, a cura di Gianni Menarini, Einaudi, Torino 1973; Paul Verlaine, *Feste galanti*, Einaudi, Torino 1973; Mário De Andrade, *Io sono trecento*, Einaudi, Torino 1973; Ted Hughes, *Pensiero-Volpe e altre poesie*, Mondadori, Milano 1973; Allen Ginsberg, *Mantra del Re di Maggio*, Mondadori, Milano 1973; Giovanni Testori, *Nel tuo sangue*, Rizzoli, Milano 1973; Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, Mondadori, Milano 1973.

GIORGIO MELCHIORI, «L'UOMO E IL POTERE»

«Tempo», 14 ottobre 1973, col titolo *Come Shakespeare vedeva il rapporto tra uomo e potere*.

Recensione a G. Melchiori, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1973.

Tutto il ragionamento di Melchiori sul sonetto 94 di Shakespeare è utilizzato e riassunto nell'*Appunto 10 ter di Petrolino*.

[«CHE COSA È IL TEPPISMO?»]

«Tempo», 21 ottobre 1973, col titolo *In vari modi uno scrittore può essere teppista*.

Recensione a Giorgio Manganelli, *Lunario dell'orfano sannita*, Einaudi, Torino 1973; Giuseppe Antonelli, *I modi della restaurazione: la marcia su Roma di Silla*, «Paragone», a. XXIV, n. 278, aprile 1973; Luigi Compagnone, *Città di mare con abitanti*, Rusconi, Milano 1973; Gabriele Baldini, *Memorietta sul colore del vento*, Mondadori, Milano 1973.

Gabriele Baldini sostenne, in *Uccellacci e uccellini*, il ruolo del dantista-dentista.

ALBERTO MORAVIA, «UN'ALTRA VITA»

«Tempo», 28 ottobre 1973, col titolo *L'inutile sforzo di Moravia per dimostrare l'inesistenza della realtà*.

Recensione ad A. Moravia, *Un'altra vita*, Bompiani, Milano 1973.

«CALDERÓN»

«Tempo», 18 novembre 1973, col titolo *Perché dicono che il mio Calderón non ha peso politico?*

Recensione a P.P. Pasolini, *Calderón*, Garzanti, Milano 1973.

Il riferimento a *Las meninas* di Velázquez risente dell'analisi che del quadro aveva fatto Michel Foucault nel primo capitolo di *Le parole e le cose* (quello intitolato *Le damigelle d'onore*).

HANS MAGNUS ENZENSBERGER, «LA BREVE ESTATE DELL'ANARCHIA»

«Tempo», 25 novembre 1973, col titolo *La rivolta anarchica e la guerra civile spagnola*.

Recensione a H.M. Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, trad. di R. Pedio, Feltrinelli, Milano 1973.

[ALCUNI CLASSICI]

«Tempo», 9 dicembre 1973, col titolo *Uomini, forme e invenzioni di Gogol', Puškin, Balzac e Flaubert*.

Recensione a Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trad. di Oreste Del Buono, Garzanti, Milano 1973; Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, trad. di Alfredo Fabietti ed Emma Defacqz, Garzanti,

Milano 1973; Aleksandr Sergeevič Puškin, *Romanzi e racconti*, trad. di Ettore Lo Gatto, Garzanti, Milano 1973; Nikolaj Vasil'evič Gogol', *Le anime morte*, trad. di Natalia Bavastro, Garzanti, Milano 1973.

Il giudizio di Sainte-Beuve su Balzac («lui, si enivr  de son oeuvre») appare nel secondo volume delle *Causeries du Lundi*.

[FENOGLIO]

Prefazione di P.P. Pasolini all'edizione Palazzi di Fenoglio, datata dicembre 1973.

[CAMPANA E POUND]

«Tempo», 16 dicembre 1974, col titolo *I custodi interessati della follia di Dino Campana e Ezra Pound*.

Recensione a Dino Campana, *Opere e contributi*, Vallecchi, Firenze 1973; Ezra Pound, *Cantos scelti*, trad. di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1973; Ezra Pound, *Lavoro ed Usura*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano 1972. Accenno a Mary de Rachewiltz, *Discrezioni. Storia di un'educazione*, Rusconi, Milano 1973.

[I GIOVANI CHE SCRIVONO]

«Tempo», 23 dicembre 1973, col titolo *Riflessioni dopo un anno di critica militante*.

Segnalazioni di Andrea Valcarengi, *Underground: a pugno chiuso!*, Arcana, Roma 1973; *Esperienze di una ricerca sulle tossicodipendenze giovanili in Italia*, a cura di Luigi Cancrini, Mondadori, Milano 1973; Franco Cordelli, *Procida*, Garzanti, Milano 1973; Renzo Paris, *Cani sciolti*, Guaraldi, Firenze 1973; Fabrizio Puccinelli, *Il supplente*, F.M. Ricci, Parma-Milano 1972; Anna Maria Guerrieri, *Terrore piccolo borghese*, F.M. Ricci, Parma-Milano 1973; Vincenzo Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, Garzanti, Milano 1973; «Sul porto», Cesenatico 1973.

La «sceneggiatura di alto livello intellettuale» di Sandro Gennari era una trascrizione per il cinema di *Corpo d'amore* di Norman O. Brown.

P  tr Petrovi  Lu  in   l'abietto personaggio che in *Delitto e castigo* tenta di far accusare Sonja per screditare lei e il suo compagno Rask  l'nikov agli occhi della madre e della sorella Dunja.

FÈDOR DOSTOEVSKIJ, «DELITTO E CASTIGO»

«Tempo», 4 gennaio 1974, col titolo *Una sconfinata ammirazione per "Delitto e castigo"*.

Recensione a F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di Pietro Zveteremich, 2 voll., Garzanti, Milano 1973.

ROBERTO LONGHI, «DA CIMABUE A MORANDI»

«Tempo», 18 gennaio 1974, col titolo *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*.

Recensione a R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Mondadori, Milano 1973.

«D'ANNUNZIO VIVENTE»

«Tempo», 25 gennaio 1974, col titolo *Antologia dannunziana con una sola poesia bella*.

Recensione a *D'Annunzio vivente*, scelta di poesie e di prose poetiche a cura di Roberto Ducci, Mondadori, Milano 1973.

GIORGIO BASSANI, «IL ROMANZO DI FERRARA.

I: DENTRO LE MURA»

«Tempo», 8 febbraio 1974, col titolo *La storia di Bassani scrittore cominciò con un dubbio: F o Ferrara?*

Recensione a G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura*, Mondadori, Milano 1973.

[CULTURA BORGHESE – CULTURA MARXISTA – CULTURA POPOLARE]

«Tempo», 15 febbraio 1974, col titolo *Gli intellettuali che non conoscono l'espressione "cultura popolare"*.

Su Valerio Riva, *Com'era verde la mia borgata*, «L'Espresso», 13 gennaio 1974.

GUIDO ALMANSI, «L'ESTETICA DELL'OSCENO»

«Tempo», 8 marzo 1974, col titolo *L'estetica dell'osceno per un nipotino di Sade*.

Recensione a G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino 1974.

Le riflessioni intorno all'iterazione e all'accumulazione in Sade, e sui romanzi sadiani come «enormi litanie», sono certamente col-

legate all'esercizio stilistico tentato da Pasolini nell'*Appunto 55 di Petrolio*, quello intitolato *Il pratone della Casilina*.

JUNICHIRO TANIZAKI, «NEVE SOTTILE»

«Tempo», 15 marzo 1974, col titolo *Un'antica storia di dame trapiantata in un Giappone moderno*.

Recensione a J. Tanizaki, *Neve sottile*, Longanesi, Milano 1973.

ANDREA ZANZOTTO, «PASQUE»

«Tempo», 22 marzo 1974, col titolo *Nasce nel cuore delle "Pasque" la più drammatica e splendida poesia*.

Recensione ad A. Zanzotto, *Pasque*, Mondadori, Milano 1974; con riferimenti al saggio di Zanzotto, *Infanzie, poesia, scuoletta*, in «Strumenti critici», n. 20, febbraio 1973.

PAOLO VOLPONI, «CORPORALE»

«Tempo», 29 marzo 1974, col titolo *Quel "pazzo" di Volponi non sa rinunciare a niente*.

Recensione a P. Volponi, *Corporale*, Einaudi, Torino 1974.

[ALCUNI POETI]

«Tempo», 5 aprile 1974, col titolo *Dieci libri di poesia da Carducci a Franco Cavallo*.

Recensione a Giosue Carducci, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1974; Ezra Pound, *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano 1973; Sergio Solmi, *Poesie complete*, Adelphi, Milano 1973. Segnalazione di Quirino Principe, *Il libro dei cinque sentieri*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1973; Riccardo Tantarri, *Alla fine della poesia*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1973; Amedeo Giacomini, *Incoscienza di Narciso*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1973; Sebastiano Grasso, *Il giuoco della memoria*, Giannotta, Catania 1973; Nino Crimi, *Falce naturale*, D'Anna, Messina-Firenze 1974; Gastone Monari, *Pur che tutti ridano*, Feltrinelli, Milano 1973; Franco Cavallo, *Rien ne va plus*, SIC, Brescia 1974.

MARIANNE MOORE, «COME UNA FORTEZZA»; ALEKSANDR DOVŽENKO, «TACCUINI»

«Tempo», 12 aprile 1974, col titolo *Cultura borghese, cultura marxista, cultura popolare*.

Recensione a M. Moore, *Come una fortezza. Tutte le poesie, volume II*, a cura di L. Angioletti e G. Forti, Rusconi, Milano 1974 e ad A. Dovženko, *Taccuini. Seguiti da «Problemi di drammaturgia cinematografica» (estratti)*, a cura di Guido Aristarco, Quaderni del «Cinema Nuovo», Sansoni, Firenze 1973.

«ALMANACCO DELLO SPECCHIO N. 3»

«Corriere della Sera», 14 aprile 1974, col titolo *Tre rivelazioni e molti no*.

Recensione ad «Almanacco dello Specchio n. 3», a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1974. Commentando Georg Trakl, Roger Gilbert-Lecomte, Kenneth Patchen, Carlo Betocchi, Vladimir Holan, Sergio Solmi, Thom Gunn, Giorgio Orelli, Josif Brodskij, Gary Snyder, Michel Deguy, Michael Hamburger, Luciana Frezza, Tiziano Rossi, Sergio Salvi, Giorgio Celli, Cesare Ruffato, Salvatore Mannuzzu, Giuliano Dego, Maurizio Cucchi, Jorge Luis Borges.

CESARE ZAVATTINI, «STRICARM' IN D'NA PAROLA»

«Tempo», 19 aprile 1974, col titolo *Tornare al dialetto è proprio un tornare indietro?*

Recensione a C. Zavattini, *Stricarm' in d'na parola (Stringermi in una parola)*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1973.

La «minaccia di recessione» su cui Pasolini per qualche mese fantasticò, ipotizzando che il Progresso potesse invertire la marcia, è quella (legata alla crisi del petrolio e segnata dai provvedimenti di austerità) che colpì l'Italia all'inizio del 1974. Cfr. i versi di *La recessione nella Nuova gioventù*, scritti in questi stessi mesi del 1974.

Al «canto popolare che dice: "Chi non ama la f..., non ama Gesù"» si riferisce Pasolini nel racconto *Giubileo* di *Alì dagli occhi azzurri* (cfr. RR II, p. 384): «il prof. Giubileo era uno di coloro che, udendo una sacrilega canzone popolare romagnola, avrebbero potuto, non senza spirito, esclamare: Io non amo Gesù».

COSTANTINO KAVAFIS, «POESIE NASCOSTE»

«Tempo», 3 maggio 1974, col titolo *Il mondo ingenuo e corrotto delle "poesie nascoste" di Kavafis*.

Recensione a C. Kavafis, *Poesie nascoste*, trad. di Filippo Maria Pontani, Mondadori, Milano 1974. Richiami a *Vita di Antonio*, introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 1974 e a Pierre Klossowski, *Origini culturali e mitiche di un certo comportamento delle dame romane*, Adelphi, Milano 1973.

FELICE CHILANTI, «GLI ULTIMI GIORNI DELL'ETÀ DEL PANE»;
GIORGIO SOAVI, «LA GIOVANE SIGNORA E LA SUA
BICICLETTA»

«Tempo», 31 maggio 1974, col titolo *Una ventina di storie catturate alla realtà*.

Recensione a F. Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*, Mondadori, Milano 1974; G. Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta*, Rizzoli, Milano 1974. Sul settimanale diversi tagli (manca fra l'altro l'ultimo capoverso da «Il suo fingere»).

Il libro di Chilanti è citato da Pasolini in uno dei saggi raccolti in SC, quello intitolato *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* (cfr. SPS, p. 319).

FRANCESCO LEONETTI, «IRATI E SERENI»

«Tempo», 7 giugno 1974, col titolo *Col gruppuscolo parlando diversamente*.

Recensione a F. Leonetti, *Irati e sereni*, Feltrinelli, Milano 1974 e a Nello Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari 1973. Sul settimanale l'articolo si interrompeva prima degli ultimi due capoversi («alle regole dell'illimitatezza»).

DACIA MARAINI, «DONNE MIE»

«Tempo», 14 giugno 1974, col titolo *Un maschio italiano che ha fatto il suo tempo*.

Recensione a D. Maraini, *Donne mie*, Einaudi, Torino 1974. Sul settimanale, diversi tagli (manca fra l'altro l'ultimo capoverso).

GIORGIO BASSANI, «EPITAFFIO»

«Tempo», 21 giugno 1974, col titolo *Amare il mondo vedendolo com'è*.

Recensione a G. Bassani, *Epitaffio*, Mondadori, Milano 1974.

CARLO CASSOLA, «GISELLA»; TOMMASO LANDOLFI, «LE
LABRENE»

«Tempo», 28 giugno 1974, col titolo *La tranquilla casalinga lucida
eroina fascista*.

Recensione a C. Cassola, *Gisella*, Rizzoli, Milano 1974 e T. Landolfi, *Le labrene*, Rizzoli, Milano 1974.

Segnalazione di Giovanni Mariotti, A., F.M. Ricci, Parma-Milano 1974 e Francesco Serrao, *L'elisir di mezzanotte*, F.M. Ricci, Parma-Milano 1974.

CARLO BETOCCHI, «PRIME E ULTIMISSIME»

«Tempo», 5 luglio 1974, col titolo *Il vecchio poeta ha smesso di giocare*.

Recensione a C. Betocchi, *Prime e ultimissime*, Mondadori, Milano 1974.

[IN OCCASIONE DEL SESTO CENTENARIO DELLA MORTE
DEL PETRARCA]

«Il Messaggero», 19 luglio 1974, col titolo *Un mostro di poesia*. Intervista rilasciata a Sandro Osmani.

Il «bellissimo saggio di Pietro Citati» è in Pietro Citati – Este Milani, *Immagini di Alessandro Manzoni*, Mondadori, Milano 1973.

ATTILIO LOLINI, «NEGATIVO PARZIALE»

«Tempo», 19 luglio 1974, col titolo *La voce nel deserto del poeta fuorilegge*.

Recensione ad A. Lolini, *Negativo parziale*, «Salvo imprevisti», Firenze 1974.

Il libro di Gian Franco Vené citato nel testo è *Il capitale e il poeta. Storia dei rapporti tra il capitalismo e la letteratura italiana dall'Illuminismo a Pirandello*, Sugar, Milano 1972.

ELSA MORANTE, «LA STORIA»

«Tempo», 26 luglio 1974, col titolo *La gioia della vita la violenza della storia*; «Tempo», 2 agosto 1974, col titolo *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*.

Recensione in due puntate a E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.

CAROLUS L. CERGOLY, «INTER POCULA, POESIE SEGRETE TRIESTINE»

«Tempo», 23 agosto 1974, col titolo *L'aristocratico poeta dialettale che scrive in quattro lingue*.

Recensione a C.L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine*, Kirchmayer, Trieste 1974. I «due precedenti articoli», rispettivamente su Ferdinando Camon, *Letteratura e classi subalterne* (Marsilio, Venezia-Padova 1974) e su *Le ciminiere di bambù. 99 poesie cinesi dal Balzo in avanti a oggi* (introduzione, traduzione e note di A. Bujatti, Officina, Roma 1974) e Pasquale Sciortino, *Zàgara, arance e limoni* (Vallecchi, Firenze 1974) sono stati pubblicati negli *Scritti corsari* (cfr. SPS, pp. 500-4 e pp. 505-10).

MIRCEA ELIADE, «MITO E REALTÀ»; ELIAS CANETTI, «POTERE E SOPRAVVIVENZA»

«Tempo», 30 agosto 1974, col titolo *Gratta gratta ritorna sempre a galla la logica del mito*.

Recensione a M. Eliade, *Mito e realtà*, trad. di Giovanni Cantoni, Rusconi, Milano 1974; E. Canetti, *Potere e sopravvivenza*, a cura di Furio Jesi, Adelphi, Milano 1974. Riferimenti a E. Canetti, *Massa e potere*, trad. di Furio Jesi, Rizzoli, Milano 1972 e N.O. Brown, *Corpo d'amore*, trad. di Silvia Giacomoni, Il Saggiatore, Milano 1969.

DANILO DOLCI, «NON ESISTE IL SILENZIO»

«Tempo», 6 settembre 1974, col titolo *Il tortuoso significato del linguaggio mafioso nell'ultimo libro di Dolci*.

Recensione a D. Dolci, *Non esiste il silenzio*, Torino, Einaudi 1974.

FËDOR DOSTOEVSIIJ, «I FRATELLI KARAMAZOV»

«Tempo», 13 settembre 1974, col titolo *I fratelli Karamazov in chiave psicanalitica*.

Recensione a F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. di Alfredo Polledro, 2 voll., Garzanti, Milano 1974.

GUGLIELMO PETRONI, «LA MORTE DEL FIUME»; TONINO GUERRA, «I CENTO UCCELLI»; JOSEPH ROTH, «LA CRIPTA DEI CAPPUCCINI»

«Tempo», 20 settembre 1974, col titolo *Perfezione più libertà nelle opere minori*.

Recensione a G. Petroni, *La morte del fiume*, Mondadori, Milano 1974; T. Guerra, *I cento uccelli*, Bompiani, Milano 1974; J. Roth, *La Cripta dei Cappuccini*, trad. di Laura Polledri, Adelphi, Milano 1974.

ALFONSO M. DI NOLA, «ANTROPOLOGIA RELIGIOSA»; PAUL ARNOLD, «VIAGGIO TRA I MISTICI DEL GIAPPONE»

«Tempo», 27 settembre 1974, col titolo *Quando il grande Iddio si mette a ridere*.

Recensione ad A.M. Di Nola, *Antropologia religiosa, introduzione al problema e campioni di ricerca*, Vallecchi, Firenze 1974; P. Arnold, *Viaggio tra i mistici del Giappone*, trad. di Lorenzo Fenoglio, Rusconi, Milano 1974.

Con «gefirismo» si indica un motteggio licenzioso, di natura rituale, che veniva scambiato tra gli iniziandi dei misteri eleusini.

PIERRE-JEAN JOUVE, «IL MONDO DESERTO»

«Tempo», 4 ottobre 1974, col titolo *L'uomo senza qualità nato dal linguaggio borghese*.

Recensione a P.-J. Jouve, *Il mondo deserto*, trad. di E. Zelich, F.M. Ricci, Parma-Milano 1974, con riferimenti a P.-J. Jouve, *Ecate*, trad. di M. e C. Forti, F.M. Ricci, Parma-Milano 1974.

DAVIDE LAJOLO, «I ROSSI»

«Tempo», 11 ottobre 1974, col titolo *Ecco i grandi capi rossi tra il mito e la storia*.

Recensione a D. Lajolo, *I Rossi*, Rizzoli, Milano 1974.

Elvira Bernini, moglie di Carlo Pajetta, appartenne al gruppo degli antifascisti torinesi; Lajolo ne tratteggia la figura nel paragrafo *Elvira Pajetta: donna e madre*, rileggendo passi del *Diario* in cui viene ricordato in particolare il figlio Gaspare, morto diciottenne in uno scontro coi tedeschi nel febbraio del '44.

[AUTORI «DI DESTRA»]

«Tempo», 18 ottobre 1974, col titolo *Un'antica intimità ci lega agli autori "di destra"*.

Segnalazione di Nigel Nicolson, *Ritratto di un matrimonio*, trad. di Francesco Paolini, Rizzoli, Milano 1974; Fernando Ritter, *Lo pseudocapitale*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1970; Fernando Ritter, *Tre saggi sgraditi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano

1972; Fernando Ritter, *La via mala. Altri saggi sgraditi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1973; Iris Origo, *Leopardi*, Rizzoli, Milano 1974; Pietro Citati – Este Milani, *Immagini di Alessandro Manzoni*, Mondadori, Milano 1973; Edwin Muir, *Un piede nell'Eden e altre poesie*, trad. di Marina Pellizzer, Einaudi, Torino 1974; Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Einaudi, Torino 1974; Giovanni Comisso, *Il sereno dopo la nebbia*, Longanesi, Milano 1974.

Il ciclostilato del «recente discorso» di Eugenio Cefis, pronunciato al «Centro Alti Studi Militari» di Roma il 14 giugno 1974 (intitolato *L'industria chimica e i problemi dello sviluppo*), si trova effettivamente, presso il Gabinetto Vieusseux, in una cartella contigua a quella che contiene il dattiloscritto di *Petrolio*.

CARLO CASSOLA, «FOGLI DI DIARIO»

«Tempo», 25 ottobre 1974, col titolo *L'ossessione edipica nella biografia di Cassola*.

Recensione a C. Cassola, *Fogli di diario*, Rizzoli, Milano 1974.

GIORGIO BAFFO, «POESIE»

«Tempo», 1° novembre 1974, col titolo *Ormai soltanto la poesia ha diritto all'innocenza*.

Recensione a G. Baffo, *Poesie*, a cura di Piero Chiara, Mondadori, Milano 1974. Un accenno a Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968.

GIOVANNI FALDELLA, «DONNA FOLGORE»

«Tempo», 8 novembre 1974, col titolo *La scrittura "in verticale" del moderno antiromanzo*.

Recensione a G. Faldella, *Donna Folgore*, Adelphi, Milano 1974. Richiami a David K. Lewis, *La convenzione*, trad. di Gabriele Usberti, Bompiani, Milano 1974.

Una lunga citazione da *Donna Folgore* di Faldella si trova nell'*Appunto* 102 di *Petrolio*.

PALLADIO, «LA STORIA LAUSIACA»; PIETRO CITATI, «ALESSANDRO»

«Tempo», 15 novembre 1974, col titolo *Alessandro il Macedone come Lawrence d'Arabia*.

Recensioni a Palladio, *La Storia Lausiaca*, introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Barte-

link, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 1974; P. Citati, *Alessandro*, con *I Diari e le Lettere* a cura di Francesco Sisti, Rizzoli, Milano 1974.

La «breve locuzione» estratta dal testo di Palladio, che Pasolini non dice, è «τὰ καὶ τὰ», e doveva essere il titolo del film con Eduardo De Filippo che poi si chiamò *Porno Teo Kolossal*. In *Petrolino* (*Appunto 102a*), si finge che a un pianeta appena scoperto venga dato il nome di Tà kai tà. Ancora nell'*Appunto 102* di *Petrolino* si riferisce la storia dell'asceta Pambo e si riportano le parole greche qui citate.

MARIO SOLDATI, «LO SMERALDO»

«Tempo», 29 novembre 1974, col titolo *È un gioco diabolico «Lo smeraldo» di Soldati*.

Recensione a M. Soldati, *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano 1974. Riferimento a *Thalassa* di Sandor Ferenczi, che Pasolini leggeva nella trad. di Silvia Maggiulli, Astrolabio, Roma 1965.

ALFREDO TODISCO, «BREVIARIO DI ECOLOGIA»

«Tempo», 6 dicembre 1974, col titolo *Predicano in un deserto i profeti dell'Apocalisse*.

Recensione ad A. Todisco, *Breviario di ecologia*, Rusconi, Milano 1974. Richiamo a Ivan Illich, *La convivialità*, trad. di Maurizio Cucchi, Mondadori, Milano 1974.

LUCIANO, «I DIALOGHI»; TITO BALESTRA, «QUIPROQUO»

«Tempo», 13 dicembre 1974, col titolo *L'amara ironia di Luciano prima che Roma morisse*.

Recensioni a Luciano, *I dialoghi*, versione di Luigi Settembrini e con un saggio introduttivo di Leonardo Sciascia, Einaudi, Torino 1974; T. Balestra, *Quiproquo*, Garzanti, Milano 1974.

Col «diario del Settembrini, in cui egli parla del proprio eros omosessuale», Pasolini intende forse riferirsi al romanzo *I neoplatonici* (Rizzoli, Milano 1977), che all'epoca era effettivamente inedito e in cui Settembrini, fingendo di aver tradotto dal greco un manoscritto di Aristeo di Megara, racconta una storia di amore omosessuale pederastico.

OSVALDO LICINI, «ERRANTE, EROTICO, ERETICO»; ALBERTO SAVINIO, «HERMAPHRODITO»; GIAN PAOLO CAPRETTINI, «SAN FRANCESCO, IL LUPO, I SEGNI»

«Tempo», 20 dicembre 1974, col titolo *La poesia e l'antipoesia fra gli scrittori degli anni '20*.

Recensioni a O. Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, Feltrinelli, Milano 1974; A. Savinio, *Hermaphrodito*, Einaudi, Torino 1974; G.P. Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni*, Einaudi, Torino 1974.

ABELARDO, «STORIA DELLE MIE DISGRAZIE. LETTERE D'AMORE DI ABELARDO ED ELOISA»

«Tempo», 27 dicembre 1974, col titolo *Il dramma di un filosofo come idea per un film*.

Recensione a *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo ed Eloisa*, Garzanti, Milano 1974. Riferimenti a Fabrizio Beggiato, *La prima lettera di Eloisa e Abelardo nella traduzione di Jean de Meun*, in «Cultura Neolatina», a. XXXII, 1972.

GIANFRANCO CONTINI, «LA LETTERATURA ITALIANA, TOMO IV: OTTO-NOVECENTO»; ALBERTO ARBASINO, «SPECCHIO DELLE MIE BRAME»

«Tempo», 3 gennaio 1975, col titolo *Lo scandalo di Gramsci nella storia letteraria*.

Recensioni a G. Contini, *La letteratura italiana*, tomo IV: *Otto-Novecento*, Sansoni/Accademia, Firenze 1974; A. Arbasino, *Specchio delle mie brame*, Einaudi, Torino 1974.

Ugo Angelo Canello (1848-1883), allievo del filologo romano Friedrich Diez, fu docente di filologia romanza, di letteratura tedesca e di letterature neolatine comparate. A lui si deve la prima edizione scientifica di un lirico provenzale (*La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, 1883) e una *Fiorita di liriche provenzali* (1883) con prefazione di G. Carducci.

STANISLAO NIEVO, «IL PRATO IN FONDO AL MARE»

«Tempo», 10 gennaio 1975, col titolo *Negli abissi del mare come nell'utero materno*.

Recensione a S. Nievo, *Il prato in fondo al mare*, Mondadori, Milano 1974.

A proposito dell'accenno sull'aborto, bisogna ricordare che in

quello stesso gennaio 1975 Pasolini era impegnato sul «Corriere della Sera» in una polemica sull'aborto, che verrà consegnata agli *Scritti corsari*. Un saggio, proprio citando Ferenczi, sarà intitolato *Thalassa*.

ROBERTO DENTI, «INCENDIO A CERVARA»

«Tempo», 17 gennaio 1975, col titolo *Le fiamme che distruggono trent'anni di storia italiana*.

Recensione a R. Denti, *Incendio a Cervara*, Il Formichiere, Milano 1974.

LEONARDO SCIASCIA, «TODO MODO»

«Tempo», 24 gennaio 1975, col titolo *Il buono e il cattivo nell'universo di Sciascia*.

Recensione a L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, Torino 1974. Riferimento a Maurice Blanchot, *Lautréamont e Sade*, trad. di Marina Bianchi e Renata Spinella, Dedalo, Bari 1974.

ALTRI SAGGI DELLA MATURITÀ

[1958-1975]

NOTA A «UN POETA E DIO» (1958)

«Letteratura», a. V, n. 35-36, settembre-dicembre 1958 (numero speciale su Ungaretti); poi in PM. Dattiloscritto in *PI* (V), f. 2, cc. 14-5. Come risulta dalla lettera a Marco Forti del 22 febbraio 1957 (LE II, p. 289), Pasolini voleva far seguire questa *Nota* al saggio su Ungaretti intitolato *Un poeta e Dio*, pubblicato su «Itinerari», a. V, n. 27-8, agosto-ottobre 1957 (e confluito in PI).

NOTA SU SPITZER (1959)

«Palatina», n. 10, aprile-giugno 1959. Due stesure dattiloscritte col titolo *Spitzer* in *PI* (V) (*Inediti*), f. 27, cc. 120-6.

Sul metodo di Spitzer cfr. anche l'intervista rilasciata a W. Pedullà su «Mondo Nuovo», 18 dicembre 1960, col titolo *Un pizzico di irrazionalità*. Per l'interesse nei confronti di Spitzer manifestato dal gruppo di «Officina», cfr. G. Scalia, *Una prefazione a Spitzer*, in «Officina», n.s., n. 1 (di cui Pasolini parla ai redattori della rivista bolognese il 13 dicembre 1958, cfr. LE II, pp. 402-3).

La citazione di Citati a proposito di Pasolini si trova a p. XVIII della prefazione di Citati a Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1959. Il contesto è il seguente: «Questa combinazione fra istinto irrazionale e modi razionalistici costituisce, in realtà, il contrassegno di ogni critica stilistica moderna. Nella sua attività di critico letterario, uno scrittore come Pier Paolo Pasolini adotta largamente gli strumenti della stilistica. Essi sembrerebbero, a prima vista, chiavi assolute, dotate di una verità inconfutabile. Ma, nei bellissimi profili che egli ha dedicato a Penna e a Bertolucci, a Bassani e alla poesia dialettale e popolare, la mano che descrive e ricostruisce è ancora quella medesima che desunse dal loro inferno magmatico, seccamente, recisamente, i *Ragazzi di vita*. La rete delle determinazioni razionali potrà sembrare fin troppo esclusiva. Ma, appunto allora, più disperato, ossessivo ed abnorme che mai è il suo tentativo di aggressione. Dietro la ricchezza dei termini tecnici, vive un furioso istinto mimetico, fisiolo-

gicamente allo stato puro. Il razionalismo diventa barbarie; la filologia, sensualità».

LO STILE DI GERMI (1960)

«Il Reporter», 29 dicembre 1959; poi in FA. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 47, cc. 200-2.

In nome della legge è del 1949; *Il cammino della speranza* (sceneggiatura di Federico Fellini e Tullio Pinelli) è del 1950; *Il ferroviere* del 1956.

L'attore che, nella parte del ladro Enea Retalli, «imita penosamente Sordi» è Gianni Musy.

Lo «stupendo rifacimento di canto popolare», nella colonna sonora di Carlo Rustichelli, è *Sinnò me moro*.

L'ANNO DEL «GENERALE DELLA ROVERE» (1960)

«Il Reporter», 5 gennaio 1960; poi in FA. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 58, cc. 233-5.

I quattrocento colpi è il film d'esordio di François Truffaut (1932-1984), con Jean-Pierre Léaud; il film vinse nel 1959 il premio per la migliore regia al Festival di Cannes.

I racconti della luna pallida d'agosto, di Mizoguchi, già premiato al Festival di Venezia del 1953, uscì sul mercato italiano solo nel 1959.

«L'ULTIMA SPIAGGIA» (1960)

«Il Reporter», 12 gennaio 1960; poi in FA. Dattiloscritto senza titolo in *Cartella marrone*, f. 61, cc. 243-5.

Nel settembre del 1959 Nikita Krusciov incontrò il presidente americano Ike Eisenhower a Camp David.

LA COMICITÀ DI SORDI: GLI STRANIERI NON RIDONO (1960)

«Il Reporter», 19 gennaio 1960; poi in FA. Dattiloscritto senza titolo, incompleto (manca la prima pagina), in *Cartella marrone*, f. 62, cc. 246-8.

Nel *Medico e lo stregone* (1957) di Mario Monicelli, Sordi impersona un reduce di guerra.

Urbano Ciocchetti (1905-1965), avvocato e pubblicista, fu vicepresidente generale dell'Azione Cattolica e presidente dell'Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e Infanzia; fu sindaco di Roma dal 1958 al 1961.

VENGONO DA LONTANO PER SCOPRIRE L'ITALIA (1960)

«Il Reporter», 26 gennaio 1960; poi in FA con il titolo *Nessun film di cui parlare*. Dattiloscritto con lo stesso titolo in *Cartella marrone*, f. 64, cc. 273-5.

Salomone e la regina di Saba (1959), di King Vidor, con Gina Lollobrigida e Yul Brinner (che sostituì Tyrone Power, morto durante la lavorazione del film).

Joris Ivens (1898-1989) realizzò nel 1959 (in collaborazione con Tinto Brass, Valentino Orsini e i fratelli Taviani) *L'Italia non è un paese povero*, sulle condizioni dell'Italia meridionale.

I versi pasoliniani intitolati *Proiezione al "Nuovo" di "Roma città aperta"* costituiscono il terzo segmento della V sezione del poemetto *La ricchezza*.

IL LETTO È MUTO (1960)

«Il Reporter», 2 febbraio 1960; poi in FA. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 16, cc. 70-4.

Il letto racconta è un film di Michael Gordon, regista di provenienza teatrale, il cui film più noto era *Il diritto del giudice* (1948).

Carole Lombard (1908-1942), moglie di Clark Gable, fu la migliore interprete della "sophisticated comedy" hollywoodiana degli anni Trenta.

DAL DIARIO DI UNO SCENEGGIATORE (1960)

«Il Reporter», 9 febbraio 1960; poi in FA con il titolo *Il messaggio del «Bell'Antonio»: confessioni d'uno sceneggiatore*. Dattiloscritto senza titolo in *Cartella marrone*, f. 15, cc. 66-9.

La fotografia del *Bell'Antonio* è di Armando Nannuzzi.

«PUZZA DI FUNERALE» (1960)

«Il Reporter», 16 febbraio 1960; poi in FA. Dattiloscritto con lo stesso titolo in *Cartella marrone*, f. 14, cc. 61-5.

La recensione di Giuseppe Marotta al film *Morte di un amico* uscì sull'«Europeo» del 21 gennaio 1960. Questa risposta di Pasolini diede il via a una piccola polemica con Marotta, che replicò sull'«Europeo» il 28 febbraio (*Quieta replica, ben certa di lasciare il tempo che trova, a Pasolini*); Pasolini rispose a sua volta (*Sette punti per una polemica: un elenco per Marotta*) sul «Reporter» del 15 marzo; il 27 marzo uscì, sempre sull'«Europeo» un'ultima replica di Marotta (*Da Pasolini a Williams, nonostante le apparenze, il pas-*

so è breve). L'intera polemica è stata ricostruita in «Dove sta Zazà», febbraio 1993 (*Napoletani e napoletanucci*).

Il racconto *Puzza di funerale* non fu mai scritto.

«LA DOLCE VITA»: PER ME SI TRATTA DI UN FILM CATTOLICO (1960)

«Il Reporter», 23 febbraio 1960; poi in FA. Dattiloscritto col titolo *La dolce vita* in *Cartella marrone*, f. 12, cc. 51-9. Il testo presenta punti di contatto con *L'irrazionalismo cattolico di Fellini*, uscito su «Filmcritica», a. XI, n. 94, febbraio 1960.

L'ex Tarzan è Lex Barker (1919-1973), che aveva interpretato l'uomo-scimmia in cinque film, dal 1949 al 1953. Nel film di Fellini interpreta la parte del marito di Anita Ekberg. Enrico Glori era stato, tra l'altro, Don Rodrigo nei *Promessi sposi* di Camerini. Annibale Ninchi (1887-1967) fu nel 1937 a capo di una Compagnia Dannunziana.

UNA RAPINA FALLITA DUE VOLTE (1960)

«Il Reporter», 8 marzo 1960; poi in FA, col titolo *Razzismo*. Dattiloscritto con lo stesso titolo in *Cartella marrone*, f. 11, cc. 47-50.

SETTE PUNTI PER UNA POLEMICA: UN ELENCO PER MAROTTA (1960)

«Il Reporter», 15 marzo 1960; poi in FA. Dattiloscritto senza titolo in *Cartella marrone*, f. 10, cc. 43-6.

LA REAZIONE STILISTICA (1960)

«Ulisse», a. XIII, n. 38, settembre 1960; poi in PM. Due stesure in *Cartella marrone*, f. 4, cc. 10-6 e f. 5, cc. 17-28 (prima stesura).

È un pezzo scritto su invito della direttrice della rivista, Maria Luisa Astaldi, per il numero monografico *Dove va la poesia*. Cfr. la lettera a Giacinto Spagnoletti dell'8 dicembre 1960, in cui Pasolini definisce il numero della rivista «straordinariamente riuscito e chiaro. È forse la prima volta in questi anni che si fa un consuntivo della poesia con tanta chiarezza» (LE II, p. 485). Dagli indici che si conservano in *PI (V) (Inediti)* risulta che Pasolini aveva pensato in un primo tempo di includere questo pezzo in PI, ma aveva poi rinunciato all'idea (cfr. la notizia introduttiva alla raccolta).

Il saggio di Pasolini intitolato *La confusione degli stili* era apparso proprio su «Ulisse» nel settembre del 1956 (poi confluiti in PI).

Le raccolte di poesia di cui Pasolini si occupa in questo saggio sono:

Francesco Leonetti, *La cantica*, Mondadori, Milano 1959; Giorgio Orelli, *Nel cerchio familiare*, Scheiwiller, Milano 1960; Giancarlo Conti, *Il profumo dei tigli*, Feltrinelli, Milano 1960; Paolo Volponi, *Le porte dell'Appennino*, Feltrinelli, Milano 1960; Roberto Roversi, *La raccolta del fieno*, in «Il Menabò», n. 2, Torino 1960; Tiziano Rizzo, *L'estate si consuma*, Rebellato, Padova 1958; Ugo Reale, *Una piccola storia*, Rebellato, Padova 1959. I due «manoscritti», di Dramis e Ferretti, saranno pubblicati più tardi: Aldo Dramis, *Poesie nuove e vecchie storie*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1972; Massimo Ferretti, *Allergia*, Garzanti, Milano 1963 (una sezione del volume è intitolata *Il Donchisciotte della Rabbia*).

«La situazione», rivista diretta da Alcide Paolini, fu pubblicata a Udine dal 1958 al 1962. «Quartiere», diretta da Gino Gerola, uscì a Firenze dal 1958 al 1968.

L'articolo *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», n. 16, ottobre-dicembre 1959, è di Giovanni Sechi; al saggio fanno seguito cinque interventi di Elio Pagliarani, Sergio Pautasso, Lamberto Pignotti, Roberto Roversi, Enzo Siciliano.

La traduzione pasoliniana dell'*Orestide* fu pubblicata due volte nel 1960: dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico (Urbino) e da Einaudi (che la ripubblicò ancora una volta nel 1985).

INFORMALE E REALISMO NELLA POESIA DI RONDÌ (1960)

«L'Europa letteraria», a. I, n. 4, ottobre 1960; poi in PM. Dattiloscritto senza titolo in *Cartella marrone*, f. 34, c. 157.

Recensione a Brunello Rondì, *Carta d'Europa*, Rebellato, Padova 1960.

SAGGIO PER UNA ANTOLOGIA (1960)

«Nuovi Argomenti», n. 46, settembre-ottobre 1960. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 36, cc. 160-1 (le bozze dell'articolo sono nella stessa cartella, f. 39, cc. 166-7).

Al *Saggio* si accompagnavano sulla rivista poesie di Francesco Leonetti, Elio Pagliarani, Roberto Roversi e dello stesso Pasolini.

«LA NOIA» (1961)

«L'Illustrazione italiana», a. LXXXVIII, n. 1, gennaio 1961; poi in PM. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 42, cc. 175-83 (due stesure).

Recensione ad Alberto Moravia, *La noia*, Bompiani 1960. Con questo articolo «L'Illustrazione italiana» inaugurava la rubrica *Letteratura*, a cui avrebbero collaborato, tra gli altri, Alberto Arbasino, Attilio Bertolucci, Pietro Citati, Giuliano Gramigna, Elémire Zolla.

Tommasino Puzzilli è il protagonista di *Una vita violenta*.

«L'UNGHIA DELL'ASINO» (1961)

«L'Illustrazione italiana», a. LXXXVIII, n. 7, luglio 1961; poi in PM. Manca il dattiloscritto.

Recensione ad Augusto Frassinetti, *L'unghia dell'asino*, Garzanti, Milano 1961.

LETTERA ACCOMPAGNATORIA A SCHEIWILLER (E AI LETTORI)
(1961)

In Biagio Marin, *Solitàe*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961. Dattiloscritto senza titolo in *Cartella marrone*, f. 44, cc. 186-93 (due stesure).

NOTA SUL «MENABÒ» 4

Inedito, 1961. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 25, cc. 96-7.

Per l'espressione «la mia capitale è Bandung» cfr. la nota a *La resistenza negra*.

[PREFAZIONE A G. CAVANI, «ZEBIO CÒTAL»] (1961)

In G. Cavani, *Zebio Còtal*, Feltrinelli, Milano 1961. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 45, cc. 194-8 (manca l'ultimo paragrafo).

[PROFILI DELLE REGIONI NELL'ANTOLOGIA «SCRITTORI
DELLA REALTÀ»] (1961)

In *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*, Introduzione di A. Moravia. Commenti ai testi di Pier Paolo Pasolini. Commenti alle illustrazioni di Attilio Bertolucci. Testi scelti da E. Siciliano. Traduzioni di G. Tonna, Garzanti, Milano 1961. Dattiloscritto parzia-

le (dei cappelli su Emilia, Roma, Sicilia) in *Cartella marrone*, f. 30, cc. 144-9.

L'antologia garzantiana è divisa in sezioni, ognuna preceduta da un cappello a due voci: Bertolucci illustra la vocazione figurativa delle singole regioni (il volume comprende 819 illustrazioni in bianco e nero e a colori, raccolte da Mina Gregori e Giorgio Cusattelli), Pasolini considera i tratti dominanti della produzione letteraria di ognuna. Fra le due voci si intreccia spesso un dialogo.

Non si sa a chi si riferisce Pasolini nominando un D'Azeglio come rappresentante della «funzione borghese» della letteratura romanesca: non esiste un poeta romanesco con questo nome.

LA RESISTENZA NEGRA (1961)

In *Letteratura negra. La poesia*, a cura di M. De Andrade, Editori Riuniti, Roma 1961. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 24, cc. 86-95.

A Bandung, in Indonesia, si tenne nel 1955 la prima conferenza dei paesi afro-asiatici. Col «mondo di Bandung» Pasolini intende, antonomasticamente, il mondo della fame; cfr. il testo in versi *L'uomo di Bandung*, del 1964 (ora in BE, p. 1773).

[RODOLFO SONEGO] (1961)

Postumo, 1961, su «Il Gazzettino», 19 settembre 1991, col titolo *Matematico surrealismo*.

Scritto in occasione di una mostra di R. Sonogo a Belluno (1961). Il dattiloscritto è in possesso del pittore, che lo ha passato nel '91 al «Gazzettino» di Venezia.

IL TEATRO IN ITALIA (1961)

Inedito, 1961. La rivista polacca di teatro a cui il pezzo era destinato è probabilmente «Dialog» (ma non fu pubblicato); gli spettacoli a cui allude (*Le morbinose* di Goldoni messe in scena dalla «Compagnia dei giovani», *Il sindaco del Rione Sanità* di Eduardo De Filippo, *L'Arielda* di Testori nell'allestimento di Luchino Visconti) consentono di datarlo ai primi mesi del 1961. Il dattiloscritto in pulito è in *Cartella marrone*, f. 54, cc. 219-22.

La *Beatrice Cenci* di Moravia fu rappresentata per la prima volta a San Paolo del Brasile nell'agosto del 1955 (Compagnia Ricci, Magni, Proclemer e Albertazzi).

BERNARDO BERTOLUCCI (1962)

«Terzo Programma», n. 1, gennaio-marzo 1962.

IL MOSTRO E LA FABBRICA (1962)

«Paese Sera», 13 aprile 1962; poi in PM col titolo *Memoriale*. Datiloscritto col titolo *Memoriale* in *Cartella marrone*, f. 67, cc. 280-5.

È il testo della presentazione orale del romanzo di Paolo Volponi, *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962. Pasolini aveva letto il romanzo quando era ancora in lavorazione, e subito promesso all'autore di recensirlo (cfr. la lettera a Volponi del gennaio 1962 in LE II, p. 497).

Il famoso numero del «Menabò» dedicato alla letteratura industriale è il n. 4 (1961).

Il «mucchio di lettere» a cui allude Pasolini è dovuto alla rubrica «Dialoghi con P.P. Pasolini» che usciva settimanalmente su «Vie Nuove».

[PREFAZIONE A C. VILLA, «IL PRIVILEGIO DI ESSERE VIVI»]
(1962)

In Carlo Villa, *Il privilegio di essere vivi*, Rebellato, Padova 1962.

Sulla prefazione pasoliniana, prendendone le distanze e accennando a una «figuratività» di Villa, interviene Giovanni Raboni: *A proposito di una prefazione e di un poeta*, «Aut Aut», settembre 1962.

[PREFAZIONE A E. DE GIORGI, «LA MIA ETERNITÀ»] (1962)

In Elsa De Giorgi, *La mia eternità*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1962.

[PREFAZIONE A L. MUCCINI, «UOMINI»] (1962)

In Leda Muccini, *Uomini*, Longanesi, Milano 1962.

[PRESENTAZIONE DI «VENTI DISEGNI DI RENATO GUTTUSO»]
(1962)

In *20 disegni di Renato Guttuso presentati da Pier Paolo Pasolini*, Galleria La Nuova Pesa-Editori Riuniti, Roma 1962. Il volume comprende venti riproduzioni di disegni realizzati fra il 1940 e il 1962. La parte finale del testo (la poesia poi ribattezzata *Il rosso di Guttuso*, incipit «C'è un colore antico come tutti i colori del mondo») esce senza titolo su «Rinascita», a. XIX, n. 42, 13 ottobre 1962, con la riproduzione dell'opera di Guttuso *L'amico del popolo*, che figura come titolo complessivo della pagina. Con varianti la stessa poesia è inserita in *Omaggio a Guttuso*, supplemento al n. 1,

1964, del «Nuovo Piccolo», mensile del Comitato del Pci della Federazione di Parma. In *Cartella marrone*, f. 75, cc. 333-42, si trova il dattiloscritto dell'intero testo uscito nel volume *La Nuova Pesa*-Editori Riuniti nel 1962; nella stessa cartella (f. 78, cc. 350-1) è anche il dattiloscritto della poesia con correzioni.

[RISVOLTO DI «IL SOGNO DI UNA COSA»] (1962)

In P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano 1962. Il risvolto è firmato.

«GLI ULTIMI»: «ASSOLUTA SEVERITÀ ESTETICA» (1963)

«Ultime notizie Globe», a. III, n. 22, marzo 1963.

Intervento sul film *Gli ultimi* di Vito Pandolfi, da un soggetto di David Maria Turollo (la rivista, bollettino della «Globe Films International», aveva chiesto il loro parere sul film a diversi scrittori italiani: fra gli altri Ungaretti e Spagnoletti).

UN PASSO DI GADDA (1963)

«L'Europa letteraria», a. IV, n. 20-21, aprile-giugno 1963; poi in PM. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 95, cc. 558-65.

Bilancio sulla scrittura di Gadda alla luce di novità o ristampe recenti: nel '63 era uscita da Einaudi *La cognizione del dolore*; Einaudi aveva ripubblicato anche *La Madonna dei filosofi*, e Garzanti *I racconti. Accoppiamenti giudiziosi*.

Il passo di Gadda su cui si esercita l'analisi di Pasolini si trova a p. 77 dell'edizione Einaudi 1963 della *Cognizione*.

Elementi "ritardanti" si intitola un paragrafo del V capitolo del saggio di Spitzer *Sullo stile di Proust* (in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1959).

L'osservazione di Citati su Gadda sta in Pietro Citati, *Il male invisibile*, «Il Menabò» 6, Torino 1963.

FREUD CONOSCE LE ASTUZIE DEL GRANDE NARRATORE (1963)

«Il Giorno», 6 novembre 1963; poi in PM. Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 96, cc. 556-72 (due stesure), col titolo *I «Casi clinici» di Freud*.

L'affermazione pasoliniana di aver letto «tutto Freud» a Bologna nel 1943 è da prendere con beneficio di inventario, dato che non molto Freud era tradotto all'epoca in italiano, e non risulta che Pasolini leggesse Freud in tedesco.

La «noticina finale» ricordata da Pasolini come un grande passo letterario è quella che chiude il paragrafo ultimo dell'«uomo dei lupi».

BELLI: GENIO ISOLATO NEL DESERTO SENZA NIPOTI
NÉ NIPOTINI (1963)

«Il Giorno», 18 dicembre 1963. Dattiloscritto in pulito col titolo *Meditazione sul Belli in Libro croci*, cc. 66-79.

Intervento sul Belli nel centenario della morte.

NOTIZIA SU AMELIA ROSSELLI (1963)

«Il Menabò», n. 6, Einaudi, Torino 1963. Il testo segue A. Rosselli, *Ventiquattro poesie* (fra le prime cose pubblicate dalla Rosselli in italiano, poi confluite in *Serie ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969).

[PRESENTAZIONE DI A. BANTI, «LE MOSCHE D'ORO»] (1963)

Postumo, 1963 (in PM). Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 71, cc. 296-9, col titolo *Presentazione della Banti*. Un'altra stesura, con correzioni a penna, è al f. 73 della stessa cartella, cc. 317-21.

È il testo della presentazione orale del romanzo di A. Banti, *Le mosche d'oro* (Mondadori, Milano 1962) al Premio Strega 1963.

La «prima rilevante poesia» di Volponi si intitolava *Porgimi, amore*, e uscì su «Paragone», a. IV, n. 42, giugno 1953; su «Paragone», a. XI, n. 144, dicembre 1961, uscì invece *Prime pagine da un memoriale*.

[PRESENTAZIONE DI A. FRASSINETI, «UN CAPITANO
A RIPOSO»] (1963)

Postumo, 1963 (in PM). Dattiloscritto col titolo *Frassinetti in Libro croci*, cc. 20-5.

Testo della presentazione orale di Augusto Frassinetti, *Un capitano a riposo*, Feltrinelli, Milano 1963. Ne riferisce Paolo Milano sull'«Espresso» dell'8 dicembre 1963.

[PRESENTAZIONE DI G. DEBENEDETTI, «SAGGI CRITICI»] (1963)

Postumo, 1963 (in PM). Dattiloscritto in *Cartella marrone*, f. 75. È il testo della presentazione orale della ristampa dei *Saggi critici. Nuova serie*, Mondadori, Milano 1963.

[PRESENTAZIONE DEL «MENABÒ» 6] (1963)

Postumo, 1963 (in PM). Traccia per la presentazione orale di «Il Menabò» 6, Einaudi, Torino 1963. Il dattiloscritto senza titolo, in *Libro croci*, cc. 26-31, è una traccia che Pasolini pensava di integrare durante il suo intervento. Pubblichiamo il testo secondo la lezione stabilita in PM.

[NOTA SU UNA POESIA DI G. MANACORDA] (1964)

«Paragone», a. XV, n. 172, aprile 1964. Dattiloscritto senza titolo in *Libro croci*, cc. 81-3.

La nota segue in corpo minore tre poesie recenti di Giorgio Manacorda (tutte del '63): *Il respiro*, *Una lettera a Tinuccia*, *A mio padre*.

Berengario è il titolo di un poemetto in versi di Manacorda, che poi non fu pubblicato.

[RISVOLTO DI «POESIA IN FORMA DI ROSA»] (1964)

In P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964¹.

La *princeps* della raccolta è di aprile. Già nel mese di giugno esce una seconda edizione riveduta, con eliminazione di refusi e numerose varianti d'autore. In questa seconda edizione il risvolto non compare.

«LO RIPETO: IO SONO IN PIENA RICERCA» (1965)

«Il Giorno», 6 gennaio 1965.

È un'eco delle polemiche suscitate dalla conferenza di Pasolini all'Associazione Culturale Italiana, poi in EE col titolo *Nuove questioni linguistiche*, e dall'intervista su lingua e letteratura rilasciata al «Giorno» il 2 dicembre 1964.

L'articolo di Emanuelli sul «Corriere», del 27 dicembre 1964, era intitolato *Il biglietto di fine anno*.

Il *remake* dell'*Inferno* dantesco a cui Pasolini si riferisce è, ovviamente, *La Divina Mimesis*.

UN PICCOLO «VANGELO» ANARCHICO (1965)

«L'Europa letteraria», a. VI, n. 35, 3 maggio 1965; poi in PM. Dattiloscritto in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 331-40, col titolo *La poeticità del linguaggio delle macchine*.

Recensione a Paolo Volponi, *La macchina mondiale*, Garzanti, Milano 1963.

«E VENNE UN UOMO» (1965)

Risvolto di Ermanno Olmi, *E venne un uomo*, Garzanti, Milano 1965, poi in FA. Dattiloscritto in *Nuove questioni linguistiche*, c. 282.

Cfr. Giovanni XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli), *Il giornale dell'anima e altri scritti di pietà*, Abete, Roma 1964.

NOTIZIA SU SANDRA MANGINI (1965)

«Il Menabò», n. 8, Einaudi, Torino 1965. Dattiloscritto disordinato in AP, *Poesie marxiste* (1965-67), cc. 330-2.

Segue, nella rivista, ad alcuni testi della poetessa: nel frontespizio, *Quattordici poesie di Sandra Mangini (con una «Notizia» di P.P. Pasolini)*. Fin dal gennaio del 1964 Pasolini aveva proposto il pezzo a Leonetti (LE II, p. 530): «Caro Leonetti, quando esce il nuovo numero del Menabò? Ho delle poesie di un'altra ragazza del tipo della Rosselli (forse meno "pure" nella loro follia, ma molto interessanti – neosperimentalismo espressionistico ecc.)». Per l'interesse nei confronti della Mangini cfr. la lettera a Einaudi del 18 novembre 1965 in LE II, p. 596. Sarà Pasolini a promuovere la pubblicazione di poesie di Sandra Mangini su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 1, gennaio-marzo 1966 e su «Paragone», a. XVII, n. 194, aprile 1966.

[RISVOLTO DI «ALÌ DAGLI OCCHI AZZURRI»] (1965)

In P.P. Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1965.

LETTURA IN FORMA DI GIORNALE DEL «GAZZARRA» (1967)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 5, gennaio-marzo 1967; poi in PM. Manca il dattiloscritto. Scritto nel 1965, il saggio su *Il Gazzarra* fu pubblicato insieme con la *Nota* nel 1967.

Recensione a Massimo Ferretti, *Il Gazzarra*, Feltrinelli, Milano 1965. La numerazione delle pagine si riferisce al dattiloscritto, che Pasolini aveva fra le mani, e non al volume di Feltrinelli.

Il saggio di Edoardo Sanguineti su Gozzano è *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966.

L'articolo di Paolo Milano non uscì in realtà sul «Corriere della Sera» ma sull'«Espresso» del 12 febbraio 1967, col titolo *Chi è poi davvero all'avanguardia?*

MANIFESTO PER UN NUOVO TEATRO (1968)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 9, gennaio-marzo 1968; ora in P.P. Pasolini, *Teatro (Calderón. Affabulazione. Pilade. Porcile. Orgia. Bestia da stile)*, Garzanti, Milano 1988.

Manifesto programmatico per un «teatro di Parola», secondo il progetto illustrato dopo l'esperienza di *Orgia* nell'articolo *A teatro con Pasolini* («Il Giorno», 1° dicembre 1968). Il *Manifesto* nasce dall'esigenza di chiarire il suo lavoro di scrittore per il teatro, come Pasolini stesso dichiara nell'intervista a Halliday («Il fatto di avere sei tragedie ferme nel cassetto mi ha spinto a scegliere una posizione e a formulare le mie teorie» – SPS, p. 1381). Nel 1970 il *Manifesto* è pubblicato nell'edizione francese dell'intervista rilasciata a Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Belfond, Paris 1970. Il volume è licenziato per la stampa dallo stesso Pasolini, e il *Manifesto* vi figura con omissioni di note e segni grafici rispetto alla pubblicazione di «Nuovi Argomenti», che comunque riproduciamo qui.

La definizione «teatro della Chiacchiera» dipende da un articolo di Alberto Moravia, *La chiacchiera a teatro*, in «Nuovi Argomenti», n. 5, gennaio-marzo 1967.

ANEDDOTICA DELL'INTEGRAZIONE A SINISTRA (1968)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 10, aprile-giugno 1968.

Lo «splendido scritto» di Moravia è *Impegno e integrazione*, in «Nuovi Argomenti», n. 10, aprile-giugno 1968.

AH, ITALIA DISUNITA! (1968)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 10, aprile-giugno 1968.

Intervento sull'antologia *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, a cura di Gianfranco Contini, Sansoni, Firenze 1968.

«TEOREMA». COME LEGGERE NEL MODO GIUSTO
QUESTO LIBRO (1968)

In P.P. Pasolini, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968. Il testo figura nel libro come risolto di copertina.

IL DISCORSO CRITICO SVOLTO COME FIABA (1970)

«Il Giorno», 17 giugno 1970; poi in PM. Dattiloscritto col titolo *L'autobiografia letteraria di Enzo Siciliano*, in *Articoli '67-71*.

Recensione a Enzo Siciliano, *Autobiografia letteraria*, Garzanti, Milano 1970.

Il ladro di lumi è uno dei racconti dello *Scialle andaluso* di Elsa Morante (Einaudi, Torino 1963).

AL LETTORE NUOVO (1970)

Prefazione a P.P. Pasolini, *Poesie*, Garzanti, Milano 1970. Dattiloscritto in *Articoli '67-71*, f. 45.

Con un errore di data che gli è consueto, Pasolini anticipa al 1965 la malattia e la stesura in abbozzo dei suoi testi teatrali, mentre si trattava del 1966.

Charta (sporca) finirà poi in *Trasumanar e organizzar* (cfr. BE, pp. 938-40).

APPUNTI PER UN SAGGIO SU BIAGIO MARIN (1970)

In B. Marin, *La vita xe fiama. Poesie 1963-69*, Einaudi, Torino 1970. Dattiloscritto in *Articoli '67-71*.

[L'ENIGMA DI ZIGAINA] (1970)

In Italo Zannier, *Giuseppe Zigaina*, 64 foto in bianco e nero e 10 a colori. Testi di Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, Mario De Micheli, «Quaderni di Imago» della Bassoli Fotoincisioni, Milano 1970.

LA MANCANZA DI OGNI PERPLESSITÀ (1970)

In Alexander Kluge, *Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, Garzanti, Milano 1970. Dattiloscritto in *Articoli '67-71*.

[PREFAZIONE A V. GHERARDUCCI, «GIORNO UNICO»] (1970)

In Vera Gherarducci, *Giorno unico*, Guanda, Parma 1970; la prefazione è ripresa da una nota già uscita sul «Dramma», a. XLVI, n. 1, gennaio 1970. Dattiloscritto in *Articoli '67-71*. Della poetessa Pasolini aveva fatto pubblicare alcuni testi già su «Nuovi Argomenti», n.s., n. 1, gennaio-marzo 1966.

[RISVOLTO DI F. CAMON, «IL QUINTO STATO»] (1970)

Risvolto di Ferdinando Camon, *Il quinto stato*, Garzanti, Milano 1970. Dattiloscritto con il titolo *Risguardo per il «Quinto stato» di*

Camon in AP, scatola blu, con indicazione che rinvia ad *Articoli* '67-71, f. 32.

I Baronci erano una famiglia fiorentina, nota per la proverbiale bruttezza dei suoi componenti; nella novella VI della sesta giornata del *Decameron*, Boccaccio fa dire a un suo personaggio che i Baronci sono la famiglia di più nobili e antichi natali che esista al mondo, perché è evidente che Dio li ha fatti quando ancora non sapeva disegnare, mentre tutti gli altri uomini li ha fatti dopo aver imparato.

[RISVOLTO DI S. CITTI, «OSTIA»] (1970)

In *Ostia*, *Un film di Sergio Citti*, sceneggiatura di Sergio Citti e Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano 1970, poi in FA col titolo *Sergio Citti è un naïf*. Dattiloscritto in *Articoli* '67-71, f. 41.

La sceneggiatura del film esce in maggio, nella collana garzantiana «Film e discussioni». A Pasolini si deve anche la seconda fascia del risvolto, non firmata, con un profilo biografico di Citti del quale si conserva il dattiloscritto col titolo *Autobiografia di Sergio Citti dettata a P.P.P.* Sua, inoltre, è la *Breve introduzione* al volume, pp. 7-10, che figurerà in queste opere complete nei volumi dedicati al cinema, insieme all'intervento sul film uscito su «Paese Sera» il 5 maggio 1970, ora in FA.

[«SEGNALIBRO» IN S. PENNA, «TUTTE LE POESIE»] (1970)

In Sandro Penna, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1970. Il testo del «segnalibro» – nella seconda edizione delle *Poesie*, accresciuta di *Croce e delizia e altri inediti* – riprende quasi parola per parola una lettera di Pasolini a Penna del febbraio 1970, convertendo il discorso dalla seconda alla terza persona e con alcuni ritocchi (LE II, pp. 664-5). Della lettera si conserva il dattiloscritto in due copie, una con correzioni, in *Articoli* '67-71, f. 34.

IL CALCIO «È» UN LINGUAGGIO CON I SUOI POETI
E PROSATORI (1971)

«Il Giorno», 3 gennaio 1971, col sottotitolo «Un curioso saggio di filologia sportiva». Dattiloscritto in *Articoli* '67-71, f. 63, due copie intitolate *Il calcio come linguaggio*.

Il «gentile giornalista» era Guido Gerosa (*La guerra di Troia continua*, intervista a P.P. Pasolini, O. Del Buono, G. Ferrata, sull'«Europeo», 31 dicembre 1970).

Antonio Ghirelli, giornalista, è stato direttore di «Calcio illu-

strato», «Tuttosport» e «Il Corriere dello Sport». Nel 1972 è passato all'informazione economica, come direttore prima del «Globo» e poi del «Mondo». Nel 1986 fu nominato direttore del Tg2, ma lasciò l'incarico dopo un anno per dirigere l'«Avanti!».

Gianni Brera (1919-1992), giornalista sportivo, fu direttore della «Gazzetta dello Sport» e del «Guerin Sportivo». Oltre alle pubblicazioni sportive, è autore di alcuni romanzi (*Il corpo della ragazza*, 1960; *Naso bugiardo*, 1977; *Il mio vescovo e le animalesse*, 1984).

I due maghi del pallone (1970) è un film di Marino Laurenti, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

EDITORIALE PER I «NUOVI ARGOMENTI» DEL 1971 (APPUNTI)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 21, gennaio-marzo 1971.

CHE COS'È UN VUOTO LETTERARIO? (1971)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 21, gennaio-marzo 1971.

«SATURA» (1971)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 21, gennaio-marzo 1971; poi in PM.

Recensione a Eugenio Montale, *Satura*, Mondadori, Milano 1971.

Questa recensione di Pasolini innescò una sotterranea polemica con Montale, che rispose con un velenoso ritratto di Pasolini nella *Lettera a Malvolio*; Pasolini a sua volta rispose con le poesie di Οὐρανός (cfr. BE, pp. 1923-8) e con un criptico ritratto di Montale sotto il nome del poeta Holan in *Bestia da stile*.

IL PENSIERO PERVERSO (1971)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 21, gennaio-marzo 1971; poi in PM.

Recensione a Ottiero Ottieri, *Il pensiero perverso*, Bompiani, Milano 1971.

«LA BELTÀ» (APPUNTI) (1971)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 21, gennaio-marzo 1971; poi in PM.

Recensione ad Andrea Zanzotto, *La beltà*, Mondadori, Milano 1968.

La poesia dedicata a Fortini è *E la madre-norma*, ultima del libro.

PASOLINI RECENSISCE PASOLINI (1971)

«Il Giorno», 3 giugno 1971; poi in PM. Dattiloscritto in *Articoli '67-71* col titolo *Trasumanar e organizzar*.

Autorecensione di *Trasumanar e organizzar*, preceduta sul «Giorno» da un sommario in cui si legge: «Una auto-recensione è certamente cosa singolare e curiosa: vedrà il lettore, tuttavia, che si tratta di un'analisi compiuta seriamente, che, nel tempo stesso, non nasconde il suo versante d'assurdità».

La «Maria» di cui si parla nel testo è, fuori dalla letteratura, Maria Callas.

Gli altri testi di poesia ai quali Pasolini accenna sono quelli di cui si è già occupato criticamente, tranne quello di Luzi (*Su fondamenti invisibili*, Rizzoli, Milano 1971).

«VIAGGIO D'INVERNO» (1971)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 22, aprile-giugno 1971; poi in PM.

Recensione ad Attilio Bertolucci, *Viaggio d'inverno*, Garzanti, Milano 1971.

MISCELLANEA (1971)

«Nuovi Argomenti», n.s., n. 22, aprile-giugno 1971; poi in PM.

Giovanni Pascoli, *Poemetti*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1971.

Il «libro di Mariù» è Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Mondadori, Milano 1961.

Omero, *Odissea*, traduzione di Giovanna Bemporad, Eri, Torino 1970.

Maurizio Perugi, Recensione a *Odissea*, in «Paragone», a. XXII, n. 254, aprile 1971.

[CHE COSA È UN MAESTRO?] (1971)

Inedito, 1971. Dattiloscritto in pulito in *Articoli '67-71*. Il testo, che ha l'aria di un necrologio, è apparso in francese in P.P. Pasolini, *Écrits sur la peinture*, présentation de Hervé Joubert-Laurencin, Paris 1974.

[LA POESIA DI ALBINO PIERRO] (1971)

Inedito, 1971. La datazione si ricava dal testo dattiloscritto in AP, cartella blu con indicazione che rinvia ad *Articoli '67-71*. Il libro di

Pierro uscito nel 1971 è *Famme dorme*, con uno scritto di Antonio Pizzuto, All'insegna del Pesce d'Oro.

[PREMESSA A J.-L. GODARD, «IL CINEMA È IL CINEMA»] (1971)

In *Il cinema è il cinema*, presentazione, scelta dei testi e traduzione di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1971.

Da una lettera a Garzanti del 1966 si ricava che l'idea di pubblicare un libro di Godard era stata dello stesso Pasolini: «Per la collezione di cinema mi sono assicurato un volume, che io stesso curei, di teoria cinematografica, di Godard» (LE II, p. 617).

L'intervista a Godard su «Vie Nuove» (29 agosto 1968) era stata fatta da Paolo Pozzesi e si intitolava *Ero un contro-rivoluzionario*.

L'osservazione negativa su Emilio Garroni è probabilmente legata a quanto Garroni stesso aveva scritto a proposito delle teorie pasoliniane sul cinema in *Popolarità e comunicazione nel cinema*, «Filmcritica», marzo 1967 e in *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari 1968.

[RISVOLTO DI D. BELLEZZA, «INVETTIVE E LICENZE»] (1971)

In Dario Bellezza, *Invettive e licenze*, Garzanti, Milano 1971.

[RISVOLTO DI «TRASUMANAR E ORGANIZZAR»] (1971)

In Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1971¹.

BREVE STUDIO SULLA PITTURA DI LORENZO TORNABUONI
(1972)

Presentazione per la mostra di Lorenzo Tornabuoni alla Galleria Forni di Bologna, 22 aprile-5 maggio 1972; poi alla Galleria Il Gabiano di Roma (6 giugno 1972). Il catalogo, col titolo *Tornabuoni*, comprende anche uno scritto di Enzo Siciliano, *Eroi feriali*. Dattiloscritto con correzioni autografe presso il Fondo Pasolini di Roma.

IL MONGOLOIDE ALLA BIENNALE È IL PRODOTTO DELLA
SOTTOCULTURA ITALIANA (1972)

«Tempo», 25 giugno 1972.

Intervento sull'opera concettuale dell'artista Gino De Dominicis, che alla 36ª Biennale aveva esposto un giovane mongoloide nel

padiglione italiano, nella sezione della mostra intitolata «Opera e comportamento». Era scoppiata, a Venezia e sui giornali, un'accesa polemica.

[RISVOLTO DI «EMPIRISMO ERETICO»] (1972)

In P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972¹.

Risvolto non firmato, ma d'autore, che compare solo nella *princeps*, uscita in aprile.

[INTRODUZIONE A F. CAMON, «LIBERARE L'ANIMALE»] (1972)

Introduzione a *Liberare l'animale*, Poesie inedite di F. Camon, «Almanacco dello Specchio», n. 2, 1973.

È un testo che Pasolini aveva fatto leggere a Camon prima di pubblicarlo, già nella primavera del 1972. Camon si era dichiarato sorpreso della «violenta avversione ideologica» espressa in queste pagine nei confronti delle sue poesie (cfr. LE I, pp. 721-2), e Pasolini gli aveva risposto così:

Caro Camon, ma è matto? Le mie esagerazioni verbali erano soltanto spiritoso-mondano-paradossali, corrette dal seguito del testo (pietà creaturale, povertà, reale sentimento della storia). Che io sia convinto che non si debba parlare di sotto-uomini è un conto, ma che non si capisca che uno come lei possa commettere l'errore di farlo, è un altro. Corregga le parole che l'hanno, forse per troppa sua ingenuità, offeso. Scriva «Non mi sembra giusto parlare di sotto-uomini», anziché «Sono convinto che parlare di sotto-uomini sia pura aberrazione», scriva semplicemente «ingiustizie», scriva «passionalità della sua ideologia» anziché «assurdità della sua ideologia», scriva «storia cosciente», anziché «storia rompiscatole». Un affettuoso saluto dal suo P.P.P.

Dalla lettera di Camon si ricava che Pasolini si era offerto inizialmente con Garzanti di scrivere il risvolto del libro anticipato nell'«Almanacco dello Specchio», ma il progetto, dopo questo malinteso, non aveva avuto seguito. Le correzioni suggerite da Pasolini nella risposta a Camon risultano introdotte nel testo dell'«Almanacco dello Specchio».

F. Camon, *Fuori storia*, Neri Pozza, Vicenza 1967.

«STORIE SCELLERATE» (1973)

Postumo, 1973 (in FA). Dattiloscritto in AP, cartella con intestazione autografa *Scritture e descrizioni*.

«SUSSURRI E GRIDA» (1974)

«Playboy», a. III, n. 1, gennaio 1974, nella rubrica di Pasolini *Schermi*; poi in FA.

Luci d'inverno è del 1963; *Persona* è del 1966; *Il rito* è del 1969.

«AMARCORD»

«Playboy», a. III, n. 2, febbraio 1974, nella rubrica di Pasolini *Schermi*; poi in FA.

Della sceneggiatura del film, scritta da Fellini e da Tonino Guerra, Pasolini si era già occupato in un articolo del «Tempo», raccolto in *Descrizioni di descrizioni* (cfr. la notizia relativa).

La «dolcissima Magali ritrovata» è l'attrice Magali Noël, che aveva già recitato nella *Dolce vita* e nel *Satyricon*.

Pasolini cita tra i non-professionisti l'interprete del personaggio di Titta, che invece era l'attore Bruno Zanin, attivo anche in teatro, fra l'altro come Zorzeto nel *Campiello* di Goldoni diretto da Strehler (1975).

LA PAZZESCA RAZIONALITÀ DELLA GEOMETRIA RELIGIOSA
(1974)

«Cinema Nuovo», a. XXIII, n. 229, maggio-giugno 1974; poi in FA col titolo *Milarepa*.

Pasolini pensava a Lajos Balászovits per interpretare san Paolo nel film omonimo, che poi non si fece.

PER UNA POESIA SU PALAZZESCHI (1974)

«Galleria», a. XXIV, n. 2-4, marzo-agosto 1974.

[LA PITTURA DI CARLO LEVI] (1974)

Intervento del 20 ottobre 1974, in occasione di una mostra di Carlo Levi tenuta al Palazzo Te di Mantova.

In occasione della chiusura della mostra, ci fu una tavola rotonda a cui parteciparono, oltre a Pasolini, Antonio Del Guercio, Ugo Attardi, Mario Soldati e lo stesso Carlo Levi.

LE AMBIGUE FORME DELLA RITUALITÀ NARRATIVA (1974)

«Cinema Nuovo», a. XXIII, n. 231, settembre-ottobre 1974; poi in FA coi titoli *Effetto notte* e *La grande bouffe*.

APPUNTI CON MOLTI PUNTI PER ECC. (1974)

In Evgenij Evtušenko, *Le betulle nane*, a cura di Giovanni Buttafava, Mondadori, Milano 1974.

«FEMMES FEMMES» (1974)

Postumo, 1974 (in FA). È l'intervento a un dibattito sul film di Paul Vecchiali tenuto a Venezia il 27 ottobre 1974, con la partecipazione di Pasolini, di Giacomo Gambetti e dello stesso regista. Ne dà conto l'«Annuario» della Biennale nel 1980. Il dattiloscritto si conserva senza titolo in AP, cartella *Scritture e descrizioni*.

Gustav Machaty (1902-1963), regista cecoslovacco, autore di *La sonata a Kreutzer* (1926), si affermò per l'arditezza di due film successivi, *Erotikon* (1929) e *Estasi* (1933) con Hedy Lamarr.

Le due protagoniste femminili del film di Vecchiali, Hélène Surgère e Sonia Saviange, furono poi chiamate da Pasolini a far parte del cast di *Salò*; nel film esse recitano anche una breve scena che proviene dal film di Vecchiali.

[INTRODUZIONE A G. DEBENEDETTI, «POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO»] (1974)

In Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1974. Dattiloscritto senza titolo in *Cartella marrone*, f. 65, cc. 276-8.

[LA LUCE DI CARAVAGGIO] (1974)

Inedito, 1974. La datazione si basa sulla collocazione in AP del dattiloscritto in pulito, nella cartella gialla con l'intestazione autografa *Descrizioni di descrizioni*.

[«PRIMO» E «SECONDO BOIATI»] (1974)

In Alexandros Panagulis, *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, trad. di Filippo Maria Pontani, Rizzoli, Milano 1974.

Dei due capitoli di cui si compone il saggio, il primo (*Primo Boiati*) era già uscito col titolo *La «forma» di Panagulis* come prefazione ad A. Panagulis, *Altri seguiranno*, a cura di Kris Mancuso,

presentazione di Ferruccio Parri, Flaccovio, Palermo 1972 (si segnalano nel '74 piccoli interventi già registrati a penna nell'esemplare con dedica di *Altri seguiranno* regalato dall'autore a Pasolini, di cui si conserva una fotocopia nel Fondo Pasolini di Roma). Il secondo capitolo (*Secondo Boiati*) nel '74 era inedito.

Alexandros Panagulis (1939-1976) fondò nel 1967 il movimento Resistenza Ellenica, contro la dittatura dei colonnelli; condannato a morte per un attentato contro il primo ministro Papadopoulos (1968), fu poi amnistiato e venne in esilio in Italia. Pasolini si occupò molto di Panagulis nel novembre del 1968, quando sembrava che la condanna a morte dovesse essere eseguita; ne scrisse per la rubrica *Il Caos* sul «Tempo» (cfr. SPS, pp. 1151-6), sia in prosa che in versi; la poesia, col titolo *Panagulis*, fu poi accolta in *Trasumanar e organizzar*.

[QUARTA DI COPERTINA DI «LA NUOVA GIOVENTÙ»]

In P.P. Pasolini, *La nuova gioventù, Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975¹. Dattiloscritto in AP, cartella *Lettere luterane*. Già a partire dalla seconda edizione, dello stesso 1975, la quarta di copertina è sostituita da un'altra, non firmata, che riprende un estratto della recensione al libro scritta poco prima da Enzo Siciliano (*Non rimpiango l'età dell'oro, rimpiango l'età del pane*, «Il Mondo», 14 agosto 1975). *La nuova gioventù* conserva unicamente, al suo interno, la *Nota* dell'autore, datata 1974, che chiude il volume e ne illustra la struttura.

TRE RIFLESSIONI SUL CINEMA

La Biennale di Venezia. Annuario 1975. Eventi del 1974, a cura dell'Archivio storico delle Arti contemporanee, 1975. Dattiloscritto senza titolo della prima e della seconda parte in due diversi fascicoli della cartellina *Fotocopie articoli vari*.

Il testo che Pasolini ha pubblicato nell'Annuario 1975 della Biennale di Venezia (e ha fatto in tempo a vedere, dal momento che il volume risulta finito di stampare stando al *colophon* il 10 luglio 1975) si compone di tre parti, due delle quali già apparse a stampa. La prima «riflessione» è inedita. La seconda era stata presentata al dibattito *Per una cultura democratica contro la censura di stato* (Bologna 14 dicembre 1974), e come intervento inedito all'incontro bolognese era apparsa su «Cinema nuovo», a. XXV, n. 289, gennaio-febbraio 1976. Nel riproporla come anta centrale del tritico veneziano, Pasolini non elimina allusioni a circostanze precise legate all'occasione del pezzo: conserva, già nelle prime righe, l'ac-

cenno al «quadro pragmatico [...] in cui avviene questa nostra dialettica», ecc. Quanto alla terza «riflessione», come intervento alla Biennale del Cinema di Venezia era già uscita su «Filmcritica», ottobre 1974, col titolo *L'ambiguità*, e su «Dimensione democratica», nel 1974, col titolo *Cinema: industria e cultura*. Quest'ultimo è per l'appunto il titolo della tavola rotonda organizzata quell'anno dalla Biennale.

LA BANDIERA DI DIO (1975)

Presentazione per la mostra di Nabil Reda Mahaini, *Quadri d'Oriente*, alla Libreria-Galleria Godel di Roma, 27 maggio 1975.

Nabil Reda Mahaini, di Damasco, aveva lavorato con Pasolini in *Medea* e nel *Fiore delle mille e una notte*, e aveva tradotto in arabo molta letteratura italiana contemporanea (Moravia, Dacia Maraini, lo stesso Pasolini).

LADIES AND GENTLEMEN (1975)

Presentazione della mostra di Andy Warhol al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, nell'ottobre del 1975. Il testo è stato ripubblicato nel catalogo della mostra di Warhol a Milano, Galleria Anselmino, 1976.

DICHIARAZIONI, INCHIESTE, DIBATTITI

[1953-1975]

[RIFLESSIONI SU UN REFERENDUM DEL «BELLI»] (1953)

«Il Belli», a. II, n. 2, maggio 1953. Dattiloscritto col titolo *Qualche deduzione in PI (IV)*, f. 17, cc. 138-43. Pasolini aveva rivolto a diciotto poeti dialettali queste tre domande: «1. Perché scrivi in dialetto anziché nella lingua letteraria? 2. La tua poesia (secondo te) fa parte della letteratura italiana o di una letteratura regionale? 3. Supponi che ci siano delle speciali istanze di impegno sociale nell'uso del dialetto?». Avevano risposto fra gli altri Firpo, Cirese, Clemente, la Cantarutti, Guerra, Guicciardi, Vivaldi, Naldini. Del 1953 è un'altra inchiesta di questo tipo, animata da Pasolini sul tema della «poesia popolare come cultura di massa» (l'inchiesta era nata per la radio, e trasmessa dal Terzo Programma il 28 dicembre: Pasolini ne dà notizia in *Poesia popolare e «cultura di massa»*, «Radiocorriere TV», 28 dicembre 1953, e in una lettera a Leonardo Sciascia del 30 novembre 1953: «per il numero di Galleria potrei spedirti un pezzo che ho fatto per la radio: un'inchiesta sulla “poesia popolare come cultura di massa”, con risposte di Cirese, Vann'Antò, De Martino, Santoli e Vidossi e con particolare riguardo alla Sicilia (Teatro dei Pupi, e con un poemetto semipopolare sul bandito Giuliano)», LE I, p. 619). L'anno successivo un altro referendum sulla poesia popolare è proposto sulla rivista «La Lapa» (cfr. «La Lapa», a. II, n. 1, marzo 1954: «*Pier Paolo Pasolini, accogliendo il nostro suggerimento, ha rivolto le seguenti domande a vari poeti dialettali: 1) Quale conoscenza hai avuto del canto popolare tuo o di altre regioni? 2) Quali sollecitazioni o suggestioni di contenuti, di stile, di toni, ecc. ritieni di averne ricevuto o trattato?*»). La rivista, poi, ha vita breve, e le annunciate «conclusioni dell'amico Pasolini» non sono mai apparse.

NON HO AMATO CLAUDEL (1955)

«La Fiera letteraria», a. X, n. 15, 10 aprile 1955.

Nell'ambito di un *Omaggio al poeta Paul Claudel*, morto quell'anno, la rivista pubblica testimonianze di Giuseppe De Luca, Giancarlo Vigorelli, Francesco Casnati, Valerio Volpini, Renato

Mucchi e raccoglie la testimonianza di alcuni scrittori e critici (oltre a Pasolini, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Raffaele Carrieri, Primo Mazzolari).

RESTIAMO NELLA ZONA D'OPERAZIONI LETTERARIA (1955)

«Il Caffè», aprile 1955.

Risposta a un'inchiesta sulla cultura e l'«impegno».

«MI INTERESSEREBBE E MI DIVERTIREBBE APPLICARE VERSI AD UNA BELLA CANZONE» (1956)

«Avanguardia», 1° aprile 1956.

Risposta a un'inchiesta promossa dalla rivista sulle parole delle canzoni italiane.

LA MIA PERIFERIA (1958)

«Città aperta», a. II, n. 7-8, aprile-maggio 1958, pp. 30-2. Pubblicato in appendice all'edizione Einaudi di *Ragazzi di vita* (1979) con il titolo *Il metodo di lavoro* e poi in ST.

In «Città aperta» il testo era preceduto da una nota redazionale in cui si legge tra l'altro: «A Pier Paolo Pasolini abbiamo rivolto tre domande. La prima, sui legami di continuità e di ricerca tra *Ragazzi di vita* e il suo nuovo romanzo *Una vita violenta*; la seconda, sul rapporto lingua-dialetto e personaggi; la terza, sul suo metodo di lavoro».

L'articolo di Pasolini su Gadda, uscito su «Vie Nuove», a. XIII, n. 3, 18 gennaio 1958, è poi confluito in PI.

La definizione «un'imperterrita dichiarazione d'amore» sta nel saggio di Contini intitolato *Parere su un decennio*, in «Letteratura», n.s., a. III, 1955, poi (col titolo *Dieci anni di letteratura 1945-1955*) in *Altri esercizi 1942-1971*, Einaudi, Torino 1972.

Lina e il cavaliere era un testo satirico messo in scena al Teatro Valle di Roma nel 1958 da Franca Valeri e Vittorio Caprioli, che ne erano autori con la collaborazione di G. Patroni Griffi ed E. Mediolì.

DOVE VA LA POESIA? (1959)

«L'Approdo letterario», a. V, n.s., n. 6, aprile-giugno 1959.

«Il Frontespizio», rivista mensile diretta da E. Lucatello e poi da Piero Bargellini, uscì a Firenze tra il 1929 e il 1940.

Theodor W. Adorno, *Conciliazione forzata. Lukács e l'equivoco realista*, in «Tempo presente», n. 3, marzo 1959.

9 DOMANDE SUL ROMANZO (1959)

«Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959.

Gli altri interpellati sono Giorgio Bassani, Italo Calvino, Carlo Cassola, Eugenio Montale, Elsa Morante, Alberto Moravia, Guido Piovene, Sergio Solmi, Elémire Zolla.

MORAVIA-PASOLINI. DIALOGO SUL ROMANZO (1960)

«Paese Sera», 23-24 marzo 1960.

È il testo integrale della conferenza a due voci *Sul romanzo* organizzata dall'Associazione Culturale Italiana, e tenuta insieme a Moravia il 18 marzo a Torino, il 21 dello stesso mese a Milano.

8 DOMANDE SULLA CRITICA LETTERARIA IN ITALIA (1960)

«Nuovi Argomenti», n. 44-45, maggio-agosto 1960. Il dattiloscritto delle otto risposte si conserva (in due stesure) in AP, cartella di pelle di serpente, f. 26, cc. 98-118. Al f. 27 della stessa cartella Pasolini ha conservato le bozze della rivista.

Gli altri interpellati sono Cesare Cases, Franco Fortini, Armanda Guiducci, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Carlo Salinari, Sergio Solmi, Elémire Zolla.

SI RIDURRANNO AD ESSERE DEGLI INVENTORI DI «SLOGANS»? (1962)

«L'Illustrazione italiana», a. LXXXIX, n. 1, gennaio 1962; poi in PM come allegato alla *Prefazione* di Cesare Segre.

La rivista aveva promosso un'inchiesta dal titolo *I critici alla sbarra*: «Abbiamo chiesto a undici fra scrittori, attori e registi il loro parere sulla critica contemporanea, per definirne i pregi e i difetti». Oltre a Pasolini, sono interpellati Giuseppe Ungaretti, Dino Buzzati, Monica Vitti, Michelangelo Antonioni, Silvana Mangano, Eduardo De Filippo, Giorgio Strehler, Vittorio Gassman, Luciano Minguzzi, Bruno Cassinari.

Il «primo libro» uscito nel 1942 è, ovviamente, *Poesie a Casarsa*.

Le memorabili lezioni di Longhi sono quelle sui *Fatti di Masolino e di Masaccio*, che Pasolini seguì a Bologna nell'a.a. 1941-42.

La recensione di Contini ai suoi versi friulani è quella intitolata

Al limite della poesia dialettale, «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

SOTTOVOCE A MORAVIA (1963)

«L'Espresso», 3 giugno 1963. Dattiloscritto col titolo *Sperimentalismo e realismo* in *Cartella marrone*, f. 70, cc. 291-5.

Lettera aperta in risposta all'articolo di Moravia, *I miei problemi*, l'«Espresso», 13 maggio 1963. L'articolo di Moravia era uscito sul numero 20 dell'«Espresso» insieme a un diario di Arrigo Benedetti (*La problematicità volubile*) e a un articolo di Piovene (*Problematicità e parole*), inaugurando una polemica su alienazione, sperimentalismo e realismo. Il 3 giugno, oltre a Pasolini, intervengono su questo tema Paolo Volponi (*Le parole e la memoria*, rispondendo a Benedetti) ed Enzo Siciliano (*La paura della realtà*, rispondendo a Moravia).

Il luogo in cui Masolino e Masaccio lavoravano fianco a fianco è naturalmente la Cappella Brancacci nella Chiesa del Carmine a Firenze, e non la Cappella degli Scrovegni come scrive, per una svista, Pasolini.

[UNA LETTERA A GUTTUSO SU DELFINI E IL PREMIO VIAREGGIO] (1963)

«L'Unità», 4 settembre 1963. Dattiloscritto in *Libro croci*, cc. 34-6.

Con una lettera aperta al direttore dell'«Unità» (31 agosto 1963) Guttuso era intervenuto sul «triste spettacolo di costume» offerto dal Premio Viareggio, assegnato quell'anno (postumo) a Delfini e non – fra molte polemiche – alle *Furie* di Piovene (il romanzo di Piovene, dato come sicuro vincitore, era stato bocciato perché il patron del premio, Adriano Olivetti, aveva minacciato di dimettersi). Guttuso aveva difeso Piovene dalla campagna mossa contro di lui per il suo passato fascista («una delle più assurde e meschine cui ci sia toccato di assistere») e chiamato in causa, per criticare la scelta di Delfini, Pasolini:

Non so che **peso** abbia oggi la indicazione del pur bel libro di Delfini, scrittore che, caso mai, Viareggio ha il torto di non aver premiato in vita (se non sbaglio c'era già il Premio Viareggio quando uscì il *Fanalino*). Delfini è uno scrittore che appartiene al clima fiorentino degli anni Trenta, e cioè ad una vicenda culturale assai nobile, ma lontana e circoscritta rispetto ai problemi letterari di oggi; vicenda che, francamente, ritengo estranea agli interessi artistici di scritto-

ri come Moravia o come Pasolini (che è, caso mai, un anti-Delfini; ma è assai più di questo).

Nel numero dell'«Unità» del 4 settembre Libero Bigiaretti, dopo aver chiarito di non essere «il rappresentante della società Olivetti» nella giuria del premio, ribadisce la convinzione che fosse importante premiare Delfini e, rispondendo a Guttuso, si dichiara convinto che Pasolini respingerebbe la definizione di «anti-Delfini», aggiungendo «semmai, sul piano letterario, Pasolini è un anti-Piovene»; lo stesso numero ospita una risposta a Bigiaretti e Pasolini firmata da Guttuso (titolo complessivo del servizio: *Lettere di Bigiaretti e Pasolini e una risposta di Guttuso*).

A conferma dell'ammirazione pasoliniana per Delfini, si veda questo intervento orale che Pasolini fece a Modena il 27 ottobre 1963, al convegno-commemorazione su Delfini (trascritto molto più tardi, è uscito negli Atti del Convegno, contenuti in *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi*, Mucchi, Modena 1990; ma fu anticipato su «Panorama», 13 agosto 1989:

Delfini ha perseguito per tutta la vita un ideale che possiamo chiamare, malvolentieri, sacro. Questo ideale sacro però consisteva in una fondamentale dissacrazione di tutto. Perciò egli era condannato alla goffaggine del pudore: come succede spesso volte, coloro che sono investiti di uffici sacrali ne provano una specie di vergogna. Nella goffaggine di Delfini c'era sempre qualcosa di virgineo: egli dissacrava un intero modo di vivere, ma appunto perché la sua dissacrazione era così totale egli sentiva il bisogno di vergognarsene.

Non soltanto, ma sentiva il bisogno di un alibi, che consisteva per lui, oltre che in una serie di falsi miti – l'irregolarità, l'aristocraticità, la provincia ecc. – nel mito fondamentale del culto del passato, che in lui era totalmente originale, poiché chi ha l'abitudine e la vocazione di dissacrare sa che è soprattutto sul passato, quale fonte delle istituzioni, che bisogna compiere una tale operazione. In questo passato, reso tuttavia perfettamente laico, non c'erano che gli dèi della poesia, gli inventori cioè del *corpus* e delle clausole, dei tic dei personaggi, dell'*humour*, dell'*epos*. Ma guai a perdere l'equilibrio in un simile culto! Un occhio a tutti i classici, a tutti i grandi romantici: ma sempre, nella coda dell'occhio, l'ironia, la sgomenta ironia. E il suo contrario, il virginale pudore.

Mi fanno ridere coloro che dicono che Delfini appartiene al Novecento letterario italiano, con tutto ciò che di politicamente impuro esso comporta. Il passato di Delfini non è il passato della tradizione. Se solo per un momento egli si fosse

sentito tradizionale, si sarebbe imposto un silenzio esso sì definitivo.

Egli doveva amare il passato senza essere tradizionale: è una specie di scommessa tremenda, per vincere la quale egli ha dovuto trascorrere una delle vite più assurde che si siano verificate nel nostro scorcio di secolo. Notti passate in contese pretestuali, in contraddizioni retoriche, in cui al limite doveva rischiare piuttosto di fare il mimo di se stesso che di tradirsi. Egli è lo scrittore aggraziato per definizione, ma mai grazia costò sacrifici così grandi. Egli ha dovuto difenderla con le unghie e contro tutti i suoi contrari, che in letteratura sono molti. Perciò è stato uno scrittore così avaro, egli per natura, per vocazione, uomo tanto prodigo. Dovette scontare con l'avarizia una grazia che egli non osava considerare suo diritto, ma solo uno sgomentante ideale. Per arrivare alla sua pagina, che è pagina di classico, doveva trovarsi continuamente nello stato dell'apprendista, dello scolaro, del clandestino, del dilettante.

Quanto forzato masochismo per pagare l'assolutezza dolcemente aggressiva con cui disegnava i suoi personaggi nel fondo assoluto del tempo! Quante anticamere per ottenere un sorriso, contagioso, radioso di Stendhal o di Mozart!

IRREALTÀ ACCADEMICA DEL PARLATO TEATRALE (1965)

«Sipario», n. 229, maggio 1965.

Oltre a Pasolini, avevano risposto alle domande proposte dalla rivista Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nanni Balestrini, Carlo Bernari, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Carlo Bo, Laudamia Bonanni, Dino Buzzati, Giuseppe Cassieri, Oreste Del Buono, Ennio Flaiano, Arnaldo Frateili, Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Ercole Patti, Guglielmo Petroni, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo, Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Mario Soldati, Giovanni Testori, Franco Vegliani, Rodolfo Wilcock.

Il dramma che ha «affidato a una compagnia» è *Nel 46!*, riscrittura di un dramma (allora intitolato *Il cappellano*, o *Storia interiore*) scritto appunto nel 1946; la compagnia è la Compagnia dei Non, di Sergio Graziani e Nando Gazzolo.

[L'ARTE DEL ROMANINO] (1965)

In E. Balducci, G.A. Dell'Acqua, R. Guttuso, P.P. Pasolini, G. Piovene, F. Russoli, *L'arte di Romanino e il nostro tempo*, Dibattito tenuto a Brescia il 7 settembre 1965 in occasione della Mostra di Gerolamo Romanino, Grafo, Brescia 1976. Dell'intervento di Pasolini al dibattito del 1965 si conserva il dattiloscritto, senza titolo, con appunti relativi all'intervento, in *Nuove questioni linguistiche*, cc. 120-9; e cc. 133-5, I-III.

La «legge dell'omologia» (tra strutture sociali e strutture letterarie) è quella che Lucien Goldmann ipotizza nel suo *Per una sociologia del romanzo*, più volte citato da Pasolini in questi anni.

Vincenzo Civerchio (1470-1544) lavorò soprattutto a Crema e a Brescia. Tra le sue opere figurano un polittico nel Duomo di Crema e un altro conservato nella Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia.

UNO SCAMBIO EPISTOLARE PASOLINI-BELLOCCHIO (1967)

In Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*, Garzanti, Milano 1967.

Lettere premesse alla sceneggiatura del film, quarto titolo della collana garzantiana «Film e discussioni», diretta dallo stesso Pasolini. Sul film di Bellocchio, cfr. anche un dibattito sui *Pugni in tasca*, pubblicato su «Rinascita» del 2 aprile 1966 (con interventi di Pasolini, Bellocchio, Giammanco, Petri, Alatri), poi ripreso parzialmente in *Contrasti di idee sull'arrabbiato di Piacenza* («Cinema nuovo», a. IV, n. 181, maggio-giugno 1966).

Il libro di Roversi a cui Pasolini si riferisce è *Descrizione di eventi* (Rizzoli, Milano 1965).

Il dramma intitolato *Poesia*, che Pasolini dice di star scrivendo in quel momento, e di cui cita alcuni versi, è la prima versione di *Bestia da stile*.

[I CINQUANT'ANNI DELLA RONDA] (1969)

«L'Approdo letterario», a. XV, n.s., n. 46, aprile-giugno 1969.

Intervento a una trasmissione radiofonica sul cinquantenario della «Ronda» curata da Giuseppe Cassieri. Pasolini è sollecitato a dire la sua – precisa il curatore nel dargli la parola – «anche come ex direttore di "Officina"». Fra i progetti di più di dieci anni prima, è una *Antologia della Ronda* di cui si trova registrato il titolo in un foglio di appunti di *PI (IV)*, c. 220 (il foglio è databile, in base alla posizione nella cartella, al 1952 o 1953).

IL SENTIMENTO DELLA STORIA (1970)

«Cinema Nuovo», a. XIX, n. 205, maggio-giugno 1970.

Lettera aperta a Carlo Lizzani, che sul numero precedente della rivista aveva pubblicato una nota su *Medea. Come risolvere il problema del naturalismo nel cinema?*, «Cinema nuovo», a. XIX, n. 204, febbraio-marzo 1970.

[CONTRO EISENSTEIN] (1973)

«Paese Sera», 3 febbraio 1973. Dattiloscritto in AP, cartella con intestazione autografa *Scritture e descrizioni*.

È la risposta a un'inchiesta curata da Aurora Santuari, intitolata «*Potëmkin*»? Così lo vedono Fellini, Rosi e Pasolini.

È SCOMPARSA DALLA MIA VITA (1975)

«Il Ponte», n. 11-12, novembre-dicembre 1975.

Intervento al dibattito su «Officina» tenutosi alla Libreria Croce di Roma, il 23 maggio 1975. Partecipavano oltre a Pasolini Enrico Ghidetti, Enzo Golino, Angelo Romanò e Gian Carlo Ferretti. Il «Ponte» con il titolo *Di «Officina» e d'altro* pubblica i due interventi di Pasolini e Romanò, insieme a testi di altra provenienza (un articolo di Ottavio Cecchi e una dichiarazione di Franco Fortini trasmessa nel corso di una puntata dedicata a «Officina» dalla rubrica televisiva *Settimo Giorno*).

VOLGAR'ELOQUIO (1975)

Postumo, 1975. In *Volgar'eloquio*, prefazione e cura di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1987.

Dibattito con alcuni studenti e professori tenuto il 21 ottobre 1975 nella biblioteca del Liceo classico Palmieri di Lecce (il titolo era stato indicato dallo stesso Pasolini). Il testo dato da Ferretti riprende con pochissimi interventi (correzione di residui errori o improprietà di fatto) quello già pubblicato sulla base della registrazione da Athena, Napoli 1976, a cura di Antonio Piromalli e Domenico Scarfoglio. I versi inseriti nella prima parte della conferenza seguono la lezione dell'edizione Athena: si tratta del monologo finale della tragedia *Bestia da stile*, in una stesura che coincide sostanzialmente con quella pubblicata su «Rinascita», 5 novembre 1976 (qualche variante si segnala nella versione dello stesso brano nell'edizione Garzanti dell'intera tragedia, 1979, pp. 305-7).

Il "prestito" da Pound proviene dai *Cantos scelti*, a cura di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1973, pp. 231-3.

Il "prestito" da Orelli proviene dalla poesia intitolata *Nel mezzo del giorno*, ora in *Sinopie*, Mondadori, Milano 1977 (ma Pasolini aveva potuto leggerla sull'«Almanacco dello Specchio» n. 3 del 1974).

Benjamin Spock (1903-1997), pediatra statunitense, fu noto soprattutto per il suo *Common sense book of baby and child care* (1946), libro di straordinaria risonanza negli Usa intorno agli anni Cinquanta, e più tardi anche in Italia.

Roghudi è un paese in provincia di Reggio Calabria, dove ancora si parlava greco negli anni di Pasolini e che è poi rimasto spopolato; Calimera è invece un paese dove si parla greco in provincia di Lecce.

UNA RIVISTA POLIVALENTE (1975)

In Gian Carlo Ferretti, «*Officina*». *Cultura letteraria e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.

Dichiarazione rilasciata a Ferretti per il suo libro su «*Officina*», che comprende una sezione di testimonianze inedite.

BIBLIOGRAFIA

Avvertenza

A chi conosca la varietà e l'infinito disseminarsi dei "titoli" pasoliniani, e l'interesse che l'opera di Pasolini ha suscitato nella critica di tutto il mondo, la bibliografia che viene presentata qui apparirà senz'altro troppo scarna, per non dire manchevole. Essa non ha infatti, né nella parte "di" né nella parte "su" Pasolini, nessuna pretesa di esautività e non ambisce ad essere nient'altro che una prima base di orientamento.

Quando per esempio i testi (poetici o saggistici o narrativi o altro) esistono già raccolti in volume, sia nel caso indiscutibile delle "raccolte d'autore" sia in quello più fragile di compilazioni postume, la bibliografia non registra la prima apparizione di questi testi in giornali o riviste o antologie. C'è poi il problema dei numerosi interventi pasoliniani d'occasione, dibattiti, interviste, conferenze stampa ecc.; la sezione dedicata alle interviste è piuttosto ampia ma certamente non esaustiva; il settore più manchevole è quello degli interventi sul cinema: ma ci è sembrato incauto azzardare una completezza che rischiava di essere smentita dal lavoro dei prossimi volumi.

Dei numerosissimi saggi su Pasolini usciti in moltissimi paesi e in moltissime lingue, abbiamo registrato i principali, solo per dare un'idea della diffusione e della fortuna dell'opera pasoliniana all'estero.

Nell'elencare le opere pasoliniane, la bibliografia rispetta la distinzione tra opere pubblicate in vita e opere uscite postume.

Quanto agli innumerevoli testi critici su Pasolini, ci siamo limitati a segnalare quelli che più hanno contribuito alla definizione della "fortuna" pasoliniana, e quelli che hanno affrontato gli aspetti più complessivi della sua personalità creativa; i saggi, anche importanti, su aspetti settoriali dell'opera verranno segnalati man mano nei relativi volumi di specifica competenza: così qui si è dato spazio alle "voce" sulla saggistica pasoliniana, nei successivi si dettaglierà la fortuna critica del cinema, della poesia ecc. Si è anche cercato di dare conto, per quanto era possibile, del frastagliato arcipelago delle memorie

biografiche, delle testimonianze d'affetto, dei volumi collettivi spesso eterogenei e d'incerta natura.

Per una bibliografia più sistematica e meno lacunosa si rimanda comunque a quella che correderà l'ultimo volume delle opere: riassunto e riepilogo del lavoro che sarà stato fatto e di un'indagine che per ora è lontanissima dal traguardo.

OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI

Poesia

Poesie a Casarsa, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna 1942.

Poesie, Stamperia Primon, San Vito al Tagliamento 1945.

Diarii, Pubblicazioni dell'Academiuta, Casarsa 1945 (ristampa anastatica 1979, con premessa di N. Naldini).

I pianti, Pubblicazioni dell'Academiuta, Casarsa 1946.

Dov'è la mia patria, con 13 disegni di G. Zigaina, Edizioni dell'Academiuta, Casarsa 1949.

Tal còur di un frut, Edizioni di Lingua Friulana, Tricesimo 1953 (nuova edizione a cura di L. Ciceri, Forum Julii, Udine 1974).

Dal diario (1945-47), Sciascia, Caltanissetta 1954 (nuova edizione 1979, con introduzione di L. Sciascia, illustrazioni di G. Mazullo).

La meglio gioventù. Poesie friulane, Sansoni («Biblioteca di Paragone»), Firenze 1954.

Il canto popolare, Edizioni della Meridiana, Milano 1954.

Le ceneri di Gramsci, Garzanti, Milano 1957 (nuova edizione Einaudi, Torino 1981, con un saggio critico di W. Siti).

L'usignolo della Chiesa Cattolica, Longanesi, Milano 1958 (nuova edizione Einaudi, Torino 1976).

Roma 1950. Diario, Scheiwiller, Milano 1960.

Sonetto primaverile (1953), Scheiwiller, Milano 1960.

La religione del mio tempo, Garzanti, Milano 1961 (nuova edizione Einaudi, Torino 1982).

Poesia in forma di rosa (1961-1964), Garzanti, Milano 1964.

Poesie dimenticate, a cura di L. Ciceri, Società filologica friulana, Udine 1965.

Trasumanar e organizzar, Garzanti, Milano 1971.

La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974, Einaudi, Torino 1975.

Le poesie: Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Garzanti, Milano 1975.

Bestemmia. Tutte le poesie, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, prefa-

zione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1993, 2 voll. (nuova edizione negli «Elefanti», ivi 1995-1996, 4 voll.).

Poesie scelte, a cura di N. Naldini e F. Zambon, con una introduzione di F. Zambon, TEA, Milano 1997.

Traduzioni poetiche

Dal latino:

Dall'*Eneide*, in U. Todini, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in *Lezioni su Pasolini*, a cura di T. De Mauro e F. Ferri, Sestante, Ascoli Piceno 1997, p. 56.

Dal francese:

Roger Allard, *Storia di Yvonne*, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1958, pp. 82-7.

Jean Pellerin, *La romanza del ritorno*, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1958, pp. 88-93.

André Frenaud, *Esortazione ai poveri*, «L'Europa letteraria», dicembre 1960.

In friulano:

Niccolò Tommaseo, *A la so Pissula Patria*, «Il Stroligut», n. 1, avost 1945, p. 19.

Giuseppe Ungaretti, *Luna*, «Il Stroligut», n. 2, avril 1946, p. 19.

Dal greco al friulano:

Tre frammenti di Saffo, in M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 243-4.

Narrativa

Ragazzi di vita, Garzanti, Milano 1955 (nuova edizione Einaudi, Torino 1979, con un'appendice contenente *Il metodo di lavoro e i parlanti*).

Una vita violenta, Garzanti, Milano 1959 (nuova edizione Einaudi, Torino 1979).

L'odore dell'India, Longanesi, Milano 1962 (nuova edizione Guanda, Parma 1990, con un'intervista di R. Paris ad A. Moravia).

Il sogno di una cosa, Garzanti, Milano 1962.

Alì dagli occhi azzurri, Garzanti, Milano 1965.

Teorema, Garzanti, Milano 1968.

La Divina Mimesis, Einaudi, Torino 1975 (nuova edizione 1993, con una nota introduttiva di W. Siti).

Amado mio preceduto da Atti impuri, con uno scritto di A. Bertolucci, edizione a cura di C. D'Angeli, Garzanti, Milano 1982.

Petrolio, a cura di M. Careri e G. Chiarcossi, con una nota filologica di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 1992.

Un paese di temporalì e di primule, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 1993 (oltre a racconti, contiene saggi di argomento friulano).

Romàns, seguito da *Un articolo per il «Progresso»* e *Operetta marina*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 1994.

Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966), a cura di W. Siti, Einaudi, Torino 1995.

Romanzi e racconti, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, 2 voll., Mondadori, Milano 1998.

Sceneggiature e testi per il cinema

La notte brava, «Filmcritica», novembre-dicembre 1959.

Accattone, prefazione di C. Levi, FM, Roma 1961; poi in *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, introduzione di U. Casiraghi, Garzanti, Milano 1993, pp. 23-236.

Mamma Roma, Rizzoli, Milano 1962; poi in *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, pp. 239-401.

Il Vangelo secondo Matteo, a cura di G. Gambetti, Garzanti, Milano 1964; poi in *Il Vangelo, Edipo, Medea*, introduzione di M. Morandini, Garzanti, Milano 1991, pp. 7-300.

La Commare Secca, «Filmcritica», ottobre 1965.

Uccellacci e uccellini, Garzanti, Milano 1966.

Edipo re, Garzanti, Milano 1967, poi in *Il Vangelo, Edipo, Medea*, pp. 313-454.

Che cosa sono le nuvole?, «Cinema e Film», 1969.

Porcile (soggetto del primo episodio, titolo originario *Orgia*), «ABC», 10 gennaio 1969.

Appunti per un poema sul Terzo Mondo (soggetto), in *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, a cura di M. Mancini e G. Perrella, Theorema, Roma 1981, pp. 35-44.

Ostia, un film di S. Citti, sceneggiatura di S. Citti e P.P. Pasolini, Garzanti, Milano 1970; poi in *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, pp. 405-566.

Medea, Garzanti, Milano 1970; poi in *Il Vangelo, Edipo, Medea*, pp. 475-605.

- Il padre selvaggio* (racconto-sceneggiatura per un film mai realizzato), Einaudi, Torino 1975.
- Trilogia della vita* (*Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il Fiore delle Mille e una notte*), a cura di G. Gattei, Cappelli, Bologna 1975; nuove edizioni Oscar Mondadori, Milano 1987, e Garzanti, Milano 1995, con introduzione di G. Canova.
- San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.
- Appunti per un'Orestide africana*, a cura di A. Costa, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, Copparo (Ferrara) 1983.
- Ignoti alla città* (commento), in P.P. Pasolini, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone 1979, pp. 117-8.
- La canta delle marane* (commento), *ibid.*, pp. 119-20.
- Comizi d'amore* (scaletta preparatoria), *ibid.*, pp. 123-7.
- Storia indiana* (soggetto), *ibid.*, pp. 134-5.
- Le mura di Sana'a* (commento), «Epoca», 27 marzo 1988.
- Porno-Teo-Kolossal*, «Cinecritica», aprile-giugno 1989.
- Sant'Infame*, *ivi*.
- La terra vista dalla luna*, sceneggiatura a fumetti, presentazione di S. Murri, «MicroMega», ottobre-novembre 1995.
- La Nebbiosa*, «Filmcritica», 459/460, novembre-dicembre 1995.
- ### Teatro
- Italie Magique*, in *Potentissima signora*, canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti, Longanesi, Milano 1965, pp. 187-203.
- Pilade*, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1967.
- Affabulazione*, «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 1969.
- Calderón*, Garzanti, Milano 1973.
- I Turcs tal Friul* (*I Turchi in Friuli*), a cura di L. Ciceri, Forum Julii, Udine 1976 (nuova edizione a cura di A. Noferi Ciceri, Società filologica friulana, Udine 1995).
- Affabulazione-Pilade*, presentazione di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1977.
- Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*, con una nota di A. Roncaglia, Garzanti, Milano 1979.
- Teatro* (*Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*), prefazione di G. Davico Bonino, Garzanti, Milano 1988.
- Affabulazione*, con una nota di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1992.

La sua gloria (dramma in 3 atti e 4 quadri) (1938), «Rendiconti», 40, marzo 1996, pp. 43-70.

Traduzioni teatrali

Eschilo, *Orestiade*, traduzione di P.P. Pasolini, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa, Urbino 1960; poi Einaudi, Torino 1960 e 1988, con una *Lettera del traduttore*.

Plauto, *Il vantone*, traduzione di P.P. Pasolini, Garzanti, Milano 1963 (nuova edizione 1994, con la presentazione di U. Todini).

Saggistica

Passione e ideologia (1948-1958), Garzanti, Milano 1960 (nuove edizioni Einaudi, Torino 1985, con un saggio introduttivo di C. Segre, e Garzanti, Milano 1994, con prefazione di A. Asor Rosa).

Empirismo eretico, Garzanti, Milano 1972.

Scritti corsari, Garzanti, Milano 1975 (nuova edizione 1990, con una prefazione di A. Berardinelli).

Lettere luterane, Einaudi, Torino 1976.

Descrizioni di descrizioni, a cura di G. Chiarcossi, Einaudi, Torino 1979 (nuova edizione Garzanti, Milano 1996, con una prefazione di G. Dossena).

Il Portico della Morte, a cura di C. Segre, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Garzanti, Milano 1988.

Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti, a cura di M.A. Bazzocchi, saggio introduttivo di M.A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993.

I film degli altri, a cura di T. Kezich, Guanda, Parma 1996.

Poesia dialettale del Novecento, a cura di M. Dell'Arco e P.P. Pasolini, introduzione di P.P. Pasolini, Guanda, Parma 1952 (nuova edizione Einaudi, Torino 1995, con prefazione di G. Tesio).

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare, a cura di P.P. Pasolini, Guanda, Parma 1955 (nuova edizione Garzanti, Milano 1972 e 1992).

Pier Paolo Pasolini e «Il setaccio» (1942-1943), a cura di M. Ricci, Cappelli, Bologna 1977, con scritti di R. Roversi e G. Scalia (contiene i seguenti saggi pasoliniani: «Umori» di Bartolini; *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*; *I giovani*, *l'attesa*; *Noterelle*

per una polemica. Mostre e città; Per una morale pura in Ungaretti; Ragionamento sul dolore civile; Fuoco lento. Collezioni letterarie; Filologia e morale; Personalità di Gentilini; «Dino» e «Biografia ad Ebe»; Ultimo discorso sugli intellettuali; Commento a un'antologia di «lirici nuovi»; Giustificazione per De Angelis; Commento allo scritto del Bresson; Una mostra a Udine).

Stroligut di cà da l'aga (1944) - *Il Stroligut* (1945-1946) - *Quaderno romanzo* (1947), riproduzione anastatica delle riviste dell'Academiuta friulana, a cura del Circolo filologico linguistico padovano, Padova 1983 (contiene i seguenti saggi pasoliniani: *Dialet, lenga e stil; Academiuta di Lenga Furlana; Alcune regole empiriche d'ortografia; Volontà poetica ed evoluzione della lingua*)

Dialoghi con i lettori

Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65, a cura di G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977 (contiene una scelta dei dialoghi apparsi sul settimanale «Vie Nuove» tra il 4 giugno e il 30 settembre 1965).

Il caos, a cura di G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1979 (contiene una scelta dei dialoghi apparsi sul settimanale «Tempo» dal 6 agosto 1968 al 24 gennaio 1970).

I dialoghi, a cura di G. Falaschi, prefazione di G.C. Ferretti, Editori Riuniti 1992 (comprende tutti i dialoghi apparsi su «Vie Nuove» e su «Tempo»).

Interviste

O. STACK, *Pasolini on Pasolini* (1968), Thames and Hudson, London 1969 (traduzione italiana: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* [vero nome di O. Stack], Guanda, Parma 1992).

J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* (1969), Belfond, Paris 1970, 2a edizione accresciuta: *P. P. Pasolini, les dernières paroles d'un impie* (1969-1975), a cura di J. Duflot, Belfond, Paris 1981. Traduzione italiana: P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Editori Riuniti, Roma 1983.

Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975, a cura di M. Gulinucci, Liberal Atlantide Editorial, Roma 1995.

Incontri con lo sport, intervista rilasciata a Costanzo, «Paese Sera», 23-24 marzo 1956.

Intervista: P.P.P., *tornato giorni fa dalla Russia, esordirà come autore teatrale*; commedia-monologo *Il pesciolino*, compagnia dei Satiri, «L'Espresso», 18 agosto 1957.

- Pasolini cerca ancora*, intervista rilasciata a L. Del Fra, «L'Italia che scrive», ottobre 1957.
- Un giovane missino è l'eroe del nuovo romanzo di Pier Paolo Pasolini* («I ragazzi di vita» diventano uomini), di G. Melli, «La Gazzetta di Parma», 11 gennaio 1958.
- Non ho campanile dice Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a R. De Monticelli, «Il Giorno», 16 dicembre 1958.
- Neocapitalismo televisivo*, intervista rilasciata a A. Gismondi, «Vie nuove», a. XIII, n. 50, 20 dicembre 1958.
- A colloquio con il poeta delle «Ceneri di Gramsci». Un nuovo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di A. Chiesa, «Paese Sera», 25-26 maggio 1959.
- Dove sono i «pericoli per la società»*, intervista redazionale, «Vie nuove», XIV, 36, 12 settembre 1959.
- Non voglio essere un caso letterario*, intervista rilasciata a G. Rocca, «Il Punto», 14 novembre 1959.
- L'italiano non è la lingua dei poveri*, a colloquio con Pasolini, di W. Pedullà, «Mondo nuovo», 22 novembre 1959.
- Pasolini ci parla del suo nuovo romanzo*, intervista rilasciata a G.C. Ferretti, «l'Unità», 27 novembre 1959.
- Dieci domande a: Pier Paolo Pasolini*, a cura di I. Zannier con foto di P.P.P., «Fotografia», n. 12, dicembre 1959.
- Armistizio tra lo scrittore marxista Pasolini e la Calabria*, intervista rilasciata a S. Sicilia, «Artiglio», II, 3, 9 marzo 1960.
- Nelle mani di Cutolo i ragazzi di Pasolini*, intervista rilasciata a A. Cambria, «Telesera», 4-5 maggio 1960.
- I milanesi contro l'abuso del romanesco*, intervista redazionale «L'Espresso mese», I, 1, maggio 1960.
- Pasolini: il neocapitalismo esige un'arte impegnata*, intervista rilasciata a A. Cambria, «Telesera», 29-30 giugno 1960.
- Nel nuovo romanzo racconterò l'episodio*, intervista rilasciata a A. Chiesa, «Paese Sera», 4-5 luglio 1960.
- Pasolini diventa regista*, intervista rilasciata a T. Kezic sul film *Accattone*, «Settimo giorno», 16 ottobre 1960.
- Pasolini regista*, intervista rilasciata a G. Mazzocchi, «Il Punto», 22 ottobre 1960.
- Pasolini all'inferno*, intervista redazionale, «Tempo», a. XXII, n. 48, 26 novembre 1960.
- Pasolini a domanda risponde sulla «morale» di «Accattone»*, «l'Unità», 15 dicembre 1960.
- Un pizzico di irrazionalità*, a cura di W. Pedullà, «Mondo nuovo», 18 dicembre 1960.
- Nei panni di un ragazzo di vita*, in C. Lizzani, *Il Gobbo. Un film di Dino De Laurentiis*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1960.

- Pasolini: «C'è un abisso tra Nehru e gli indiani»*, intervista rilasciata a A. Chiesa, «Paese Sera», 25-26 febbraio 1961.
- Nella periferia romana nasce il film di Pasolini*, intervista rilasciata a M. Argentieri, «l'Unità», 7 aprile 1961.
- «Accattone»: Cinque domande a Pier Paolo Pasolini*, «Nuova generazione», 30 aprile 1961.
- L'Accattone di Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a D. Martini, «Cinema nuovo», X, 150, marzo-aprile 1961.
- Come Pasolini concilia cinema e letteratura*, intervista rilasciata a A. Chiesa, «Paese Sera», 20-21 settembre 1961.
- Intervista con Pasolini*, di A. Cambria, «Stasera», Roma, 29 novembre 1961.
- Il benzinaro sogna o mi confonde con un altro*, intervista rilasciata a S. Cova, «Il Giorno», 30 novembre 1961.
- Pasolini denunciato per tentata rapina da un «benzinaro» di diciannove anni*, intervista redazionale (30 novembre 1961), «La Stampa», 1° dicembre 1961.
- Pasolini*, di P. Monelli, «Successo», novembre 1961.
- Parigi «digerisce» amabilmente il film «Accattone» di P.P. Pasolini*, di U. Ronfani, «Il Piccolo», 10 dicembre 1961.
- Rencontre avec P.P. Pasolini*, di M. Manceaux, «L'Express», 14 dicembre 1961.
- Le opinioni di PPP su...*, intervista rilasciata a L. Boglietti, L. Cabutti, G. Colombo, C. Doderò, A. Paci, «Sirena», dicembre 1961.
- Incontro con Pier Paolo Pasolini*, a cura di B. Voglino, «Filmcritica», XII, n. 116, gennaio 1962.
- Intervista esclusiva all'«Avanti!» di Pier Paolo Pasolini*, di P.A. Buttitta, «Avanti!», 23 febbraio 1962.
- S'intitola «Il padre selvaggio» il film africano di P.P. Pasolini*, intervista rilasciata a L. Biamonte, «Il Paese», 25 febbraio 1962.
- Anna Magnani sarebbe stata un buon profeta*, di A. Barberis, «Il Giorno», 26 marzo 1962.
- L'un des chiefs de file du jeune cinéma italien en visite à l'«Humanité Dimanche»*, Pier Paolo Pasolini, di F. Maurin, in «Humanité Dimanche», 1° aprile 1962.
- Nuovo romanzo di P.P. Pasolini*, intervista rilasciata a A. Chiesa, «Paese Sera», 6 aprile 1962.
- Il tavolo di lavoro di Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a G. Scardocchia, «Il Giorno», 18 aprile 1962.
- Pasolini: «Voglio il siero della verità»*, «Paese Sera», 18-19 aprile 1962.
- L'addio di Pasolini alle borgate*, intervista a F. Calderoni, «Tempo», 12 maggio 1962.

- Pasolini ci parla del suo nuovo film*, di S. Ascanio, «Il Gazzettino», Venezia, 21 agosto 1962.
- Ecco Pasolini, il ricco «maledetto»*, intervista rilasciata a M. Delfini, «Tempo», 1° settembre 1962.
- «Mamma Roma»: una prostituta che aspira al decoro borghese*, «Paese Sera», 1°-2 settembre 1962 (intervista rilasciata a Dario Argento).
- È una vera persecuzione dice Pier Paolo Pasolini*, «Il Giorno», 4 settembre 1962.
- Pasolini tra poesia e cinema*, intervista rilasciata a G.C. Ferretti, «l'Unità», 5 settembre 1962.
- «Mamma Roma», ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, conversazione con N. Ferrero, «Filmcritica», XIII, n. 125, settembre 1962.
- Pasolini rivendica a «La ricotta» un contenuto rigorosamente morale*, intervista rilasciata a G. Del Re, «Il Messaggero», 15 ottobre 1962.
- Pasolini riconobbe nel missionario l'ex compagno di scuola*, intervista rilasciata a Berenice, «Paese Sera», 25 gennaio 1963.
- Perché in Africa*, «Vie nuove», 6, 7 febbraio 1963.
- Vedrò Gesù Cristo come «Accattone»*, intervista rilasciata a D. Argento, «Paese Sera», 9 febbraio 1963.
- Pasolini è addolorato ma continua a lavorare*, «Il Messaggero», 3 marzo 1963.
- Una carica di vitalità*, «Il Giorno», 6 marzo 1963.
- Pasolini: manderò i nemici all'inferno*, di G. D'Arpe, «Corriere lombardo», 28 marzo 1963.
- Pasolini non vuole firmare «La rabbia»*, intervista rilasciata a A. Barbato, «Il Giorno», 13 aprile 1963.
- Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film «La rabbia»*, intervista rilasciata a M. Liverani, «Paese Sera», 14 aprile 1963.
- Rabbia e ingenuità*, intervista rilasciata a F. Monicelli, «Paese Sera», 16 aprile 1963.
- Pasolini: Voto Pci per contribuire a salvare il futuro*, intervista rilasciata a P. Spriano, «l'Unità», 20 aprile 1963.
- Pasolini e Moravia girano un film contro i tabù del sesso*, intervista rilasciata a D. Argento, «Paese Sera», 3 luglio 1963.
- Sogna una vita tranquilla*, intervista rilasciata a S. Benelli, «Il Punto», 16 luglio 1963.
- Cerco il Cristo fra i poeti*, «Italia-Notizie», n. 18, 20 novembre 1963.
- Quelli del Vangelo di Pasolini*, intervista rilasciata a V. Pescatori, «Le Ore», 5 dicembre 1963.
- Ho tradotto Plauto alla lettera*, intervista rilasciata a A. Chiesa, «Paese Sera», 27 dicembre 1963.

- Pier Paolo Pasolini, in A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971 (contiene un'intervista del 1963 e una del 1966).
- Pasolini: il cannibale poeta*, di C. Cosulich, «ABC», 26 gennaio 1964.
- P.P. Pasolini promette di rispettare il Vangelo*, intervista rilasciata a S. Ascanio, «Il Gazzettino», 25 febbraio 1964.
- Il pensiero dei registi sulla crisi dell'industria cinematografica*, intervista a Pasolini e Lattuada, «Il Messaggero», 13 marzo 1964.
- Pasolini cerca la donna del Vangelo*, di Berenice, «Paese Sera», 5 aprile 1964.
- Intervista con Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a G. Carioti, «La nuova voce», a. II, n. 4, maggio 1964.
- Pier Paolo Pasolini, Dichter, Schrijver, Filmer*, intervista rilasciata a P. Schneider, «Skoop», n. 3, giugno 1964.
- Gazzarra fascista contro Pasolini*, intervista rilasciata a I. Davoli su *Il Vangelo secondo Matteo*, «Paese Sera», 5 settembre 1964.
- Pier Paolo Pasolini: la necessità di combattere la disumanizzazione operata dal neo-capitalismo*, intervista non firmata, «Energie nuove», a. I, n. 8-9, settembre 1964.
- Pasolini le diable au service de Dieu*, intervista rilasciata a Robert Serrou, «Paris match», n. 810, 17 ottobre 1964.
- Signor Pasolini, ma è proprio sicuro di essere ancora comunista?*, intervista rilasciata a G. Gatta, «Oggi», 22 ottobre 1964.
- Pier Paolo Pasolini un uomo mistico-epico-lirico*, intervista rilasciata a M. Rusconi, «Sipario», XIX, 222, ottobre 1964.
- Interview with Pasolini*, di S. de Gramont, «The New York Herald Tribune», 22 novembre 1964.
- Sì, il romanzo è possibile*, intervista rilasciata a A. Barberis, «Il Giorno», 2 dicembre 1964.
- Cristo e il marxismo*, intervista rilasciata a M.A. Macciocchi, «l'Unità», 22 dicembre 1964.
- [Intervista con P. P. P.], di N. Fabbretti (1964), «Stampa sera» (Quello che mi è rimasto di Pasolini fra incontri, paure, dolorosa poesia), 19 novembre 1984.
- Pasolini in Tv. Resoconto di un'intervista televisiva (Approdo Tv)* di C. E. Mazzi, «La Fiera letteraria», Roma, 24 gennaio 1965.
- Pasolini all'inferno*, intervista rilasciata a C. Stajano, «Tempo», 3 febbraio 1965.
- Entretien avec P. Paolo Pasolini*, di R. La Rochelle, «Séquences», 40, febbraio 1965.
- L'Évangile selon Pasolini*, di M. Cournot, «Le Nouvel Observateur», 4 marzo 1965.
- «Uccellacci e uccellini» e il «signor Bestemmia»*, intervista rilasciata a Berenice, «Paese Sera», 22 maggio 1965.

- Intervista con Pier Paolo Pasolini*, a cura di L. Faccini e M. Ponzi, «Filmcritica», XVI, n. 156-157, aprile-maggio 1965.
- Le cinéma selon Pasolini*, intervista rilasciata a B. Bertolucci e J.-L. Comolli, «Cahiers du cinéma», n. 169, agosto 1965.
- En tant que marxiste, je vois le monde sous un angle sacré*, entretien par G. Bachmann, «Les Lettres françaises», 23 settembre 1965.
- Opera «ideo-comica» con tema religioso*, intervista rilasciata a D. Argento su *Uccellacci e uccellini*, «Paese Sera», 29 ottobre 1965.
- La morale delle favole*, intervista rilasciata a A. Bertini, «Vie nuove», 25 novembre 1965.
- Pier Paolo Pasolini*, an interview with James Blue, «Film Comment», autunno 1965.
- Due domande a P.P. Pasolini*, intervista rilasciata a F. P. su autenticità e realismo in *Moravia (L'attenzione)* e su *Alì dagli occhi azzurri*, «Avanti!», 26 dicembre 1965.
- Colloquio con Pasolini*, intervista rilasciata a A. Schawarz, «Teatro dei giovani», 1965.
- Pier Paolo Pasolini*, in *Il mestiere di poeta*, autoritratti critici a cura di F. Camon, Lerici, Milano 1965 (nuova edizione Garzanti, Milano 1982); poi in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973 (comprende due interviste, del 1965 e del 1968).
- Poetisch und realistisch Zugleich*, di G. Bachmann, «Der Tagespiel», 6 gennaio 1966.
- Su Uccellacci e uccellini*, «Cahiers du cinéma», n. 179, giugno 1966.
- L'arrabbiato sono io*, intervista rilasciata a G. Bocca, «Il Giorno», 19 luglio 1966.
- Un incontro nel Friuli con P.P.P. forse in fase di revisione*, intervista rilasciata a A. Maglio, «Prealpina», 17 agosto 1966.
- Non voglio avere a che fare con i letterati d'oggi*, «Il Giorno», 15 settembre 1966.
- Pasolini – A conversation in Rome* (giugno 1966), di J. Bragin, «Film Culture», 42, settembre 1966.
- Un marxista a New York*, intervista rilasciata a O. Fallaci, «L'Europeo», a. XXII, n. 42, 13 ottobre 1966.
- Datemi una strega tutta colorata*, di M. Ponzi, «Vie nuove», 15 dicembre 1966.
- Pasolini sul "set" del film di Lizzani*, «l'Unità», 28 dicembre 1966.
- Dialogo (1)*, «Cinema & Film», n. 1, dicembre 1966 (Il testo è il risultato di una serie di conversazioni di P.P.P. con A. Aprà e L. Faccini).
- Razionalità e metafora in P.P.P.*, intervista rilasciata a P. Castaldini, «Filmcritica», XVIII, n. 174, gennaio-febbraio 1967.
- Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*,

- «Bianco e Nero», 3-4, marzo-aprile 1967. Testo del programma televisivo di G. Pellegrini.
- Pier Paolo Pasolini è tornato dal Marocco*, «Paese Sera», 7 giugno 1967.
- Pasolini regala a Edipo la Mangano per madre*, intervista rilasciata a M. Morandini, «Il Giorno», 29 giugno 1967.
- Pasolini alle prese con il mito di Edipo*, intervista rilasciata a F. Caldironi, «Avanti!», 16 luglio 1967.
- Intervista su «Edipo re»*, di L. Codella, «Occhio critico», n. 7, luglio 1967.
- Rencontre avec Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a J. Narboni su Edipo re, «Cahiers du cinéma», n. 192, luglio-agosto 1967.
- La poesia secondo Pier Paolo*, intervista rilasciata a A. Millo (20 settembre 1967), «Mercurio» (suppl. a «la Repubblica»), 24 febbraio 1990.
- Lo sconfitto. Anche Moravia ne capisce poco*, intervista rilasciata a N. Minuzzo sulla Mostra di Venezia, «L'Europeo», 21 settembre 1967.
- Da tecnica audiovisiva a tecnica audiovisiva*, La Biennale di Venezia, 26° Festival internazionale del teatro di prosa, 18 settembre-14 ottobre 1967.
- Braucht die Dritte Alternative eine Ideologie? – Ein Gespräch mit P.P. Pasolini und Jonas Mekas*, di G. Bachmann, «Film», ottobre 1967.
- Pier Paolo Pasolini e l'autobiografia*, intervista rilasciata a M. Rusconi su Edipo re, «Sipario», n. 258, ottobre 1967.
- Pier Paolo Pasolini: «Edipo re»*, entretien avec J.-A. Fieschi, «Cahiers du Cinéma», n. 195, novembre 1967.
- Il «teorema» di Pasolini*, intervista rilasciata a M. D'Avack, «Vita», 7 dicembre 1967.
- Se nasci in un piccolo Paese sei fregato*, intervista rilasciata a M. Canogni, «La Fiera letteraria», a. XLII, n. 50, 14 dicembre 1967.
- Enlight Pasolini*, intervista rilasciata a P. Cornell su *Il Vangelo e La ricotta*, «Chaplin», n. 75, 1967.
- L'India di Pasolini*, intervista rilasciata a R. Costa, «Vie nuove», 4, 25 gennaio 1968.
- La Mangano mi ricorda mia madre*, intervista rilasciata a S. Martini, «Tempo», 16 aprile 1968.
- Tra le braccia dell'Arcangelo*, intervista rilasciata a C. Cederna, «L'Espresso», 21 aprile 1968.
- El Evangelio de la rebeldía*, intervista rilasciata a J. Sokolowicz, «Análisis», 22 aprile 1968.
- Pasolini: «Ritroviamo il senso del metafisico»*, di M. Foglietti, «Il Popolo», 3 maggio 1968.

- Cristallizzazione dei misteri infantili*, intervista rilasciata a I.P., «Il Gazzettino», 24 maggio 1968.
- Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte, il marxismo*, di L. Bergagna, «La Stampa», 12 luglio 1968.
- Pasolini: Théorème*, a cura della redazione, «Jeune cinéma», n. 33, ottobre 1968.
- Lo scrittore-regista a Torino: «Ora posso lavorare tranquillo»*, di D. G., «La Stampa», 24 novembre 1968.
- Incontro con P.P. Pasolini*, intervista rilasciata a L. Peroni, «Inquadature», n. 15-16, autunno 1968.
- Censure*, intervista rilasciata a Y. Romi, «Nouvel Observateur», 23 dicembre 1968.
- Samtale med Pasolini*, di P. Calum, «Kosmorama», 89, marzo 1969.
- Con il cinema non ho respiro e... l'ulcera è roba passata*, intervista rilasciata a P. Bianchi, «Il Giorno», 1° aprile 1969.
- A Paris Pasolini déclare: «La porcherie symbolise pour moi la société bourgeoise»*, di G. Hennebelle, «Revue du cinéma international», 2, aprile 1969.
- Parole senza calcoli*, «Ombre rosse», 7, aprile 1969.
- Entretien avec Pier Paolo Pasolini*, a cura di G.P. Brunetta, «Cahiers du Cinéma», n. 212, maggio 1969.
- E ora Pasolini?*, «Jet», I, 2, maggio 1969.
- Théorème: la démonstration de Pasolini*, a cura di G. Braucourt, «Cinéma 69», n. 136, maggio 1969.
- La Callas apprivoisée*, di S. de Nussac, «L'Express», 28 luglio 1969.
- Porcile o no / Tiriamo le somme su Pasolini*, intervista rilasciata a P. Sanavio, «Il Dramma», n. 12, settembre 1969.
- Un cinéma de poésie*, intervista rilasciata a Y. Baby su Porcherie, «Le Monde», 12 ottobre 1969.
- P.P.P. par lui-même*, «L'Avant-Scène Cinéma», n. 97, novembre 1969.
- Intervista con Pasolini*, a cura di V. Pisanelli Stabile, «La Rassegna» rivista mensile, n. 1, gennaio 1970.
- Incontro con Pasolini*, intervista rilasciata a V. Ricciuti, «Il Mattino», 11 febbraio 1970.
- Pier Paolo Pasolini, sourcier et sorcier*, «Le Figaro littéraire», 9-15 febbraio 1970.
- Entretien avec Pasolini*, par J.-M. Gardair «sur son oeuvre poétique», «Le Monde», 26 febbraio 1970.
- El mito y la mitología no me interesan*, a cura di Oscar John Montalbán, febbraio 1970.
- Entretien avec Pasolini*, a cura di A. Tournès e R. Rouquette, «Jeune Cinéma», n. 45, marzo 1970.

- Entretien avec Pasolini*, a cura di N. Simsolo, «Image et Son», n. 238, aprile 1970.
- Tête-a-tête avec Pier Paolo Pasolini*, di L. Valentin, «Lui», n. 1, aprile 1970 (*A quattr'occhi con Pasolini*, «Lui», n. 1, giugno 1970).
- Napoletano e popolaresco il «Boccaccio» di Pasolini*, intervista rilasciata a Berenice, «Paese Sera», 19 giugno 1970.
- Pasolini girerà a Bolzano*, «Alto Adige», 4 settembre 1970.
- Boccaccio come il Vangelo*, di A. Abruzzese, «Paese Sera», 22 settembre 1970.
- Il Boccaccio di Pasolini senza «messaggi»*, di D. Grieco, «l'Unità», 23 settembre 1970.
- Pier Paolo Pasolini*, «Progresso fotografico», n. 9, settembre 1970 (intervista sulla fotografia).
- Pasolini come Giotto*, «Epoca», Milano, 18 ottobre 1970.
- Vivo il mio momento gaio*, di G. di Giovanni, «Tempo», 24 ottobre 1970.
- L'«ultima scena» di P. P. Pasolini*, intervista rilasciata a A. Scagnetti, «Paese Sera», 7 novembre 1970.
- Sedici domande a Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a Berenice, «Paese Sera», 14 novembre 1970.
- Io e Boccaccio*, intervista rilasciata a D. Bellezza, «L'Espresso», 22 novembre 1970.
- Interview mit Pasolini, Orsini und Bertolucci*, intervista rilasciata Robert Schär, «Süddeutsche Zeitung», IX, 272, 23 novembre 1970.
- Il Decamerone dei guaglioni*, intervista rilasciata a G. Grassi, «La Domenica del Corriere», 24 novembre 1970.
- Pasolini: Adesso vi parlo di Pasolini*, intervista rilasciata a L. Paoletti, «Vie nuove», 23 dicembre 1970.
- La guerra di Troia continua*, intervista rilasciata a G. Gerosa, «L'Europeo», IX, 246-247, 31 dicembre 1970.
- Le bombe secondo Pasolini*, intervista rilasciata a C. Valentini, «Panorama», a. IX, n. 246-247, 31 dicembre 1970, poi in *Interviste corsare*.
- Il cinema impopolare*, intervista redazionale, «Nuovi Argomenti», n. 20, ottobre-dicembre 1970.
- Encuentro con P.P.P.*, con filmografia fino al Decameron, «Hablemos de Cine», n. 53, 1970.
- Intervista rilasciata a T. Anzoino (1970), in T. Anzoino, *Pasolini*, La Nuova Italia («Il castoro»), Firenze 1975 (poi parzialmente in *Interviste corsare*).
- Pasolini-Delli Colli ancora insieme per il Decamerone*, int. di M. Porro, «Photo 13», gennaio 1971.
- Entretien avec P.P. Pasolini*, intervista rilasciata a J.-M. Gardair, «Le Monde», 26 febbraio 1971.

Pasolini risponde, «L'Espresso», 21 marzo 1971.

Pier Paolo Pasolini, «Vogue Italia», 6 maggio 1971, poi in Dacia Maraini, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Bompiani, Milano 1973.

La tentazione di parlare, «Rivista del cinematografo», n. 5, maggio 1971.

Popolare, erotica, libera, intervista rilasciata a G. Gambetti, «Sipario», maggio 1971.

Dalla poesia al Decamerone, intervista rilasciata a P. Bianchi, «Il Giorno», 4 giugno 1971.

Colloqui sul Vangelo, di C. Ciattaglia, «Il Popolo», 19 giugno 1971.

Botta e risposta sui fatti che scottano, intervista rilasciata a D. Lajolo, «Giorni-Vie nuove», a. I, n. 10, 30 giugno 1971.

L'innocenza di Pasolini, intervista rilasciata a E. Biagi, «La Stampa», 27 luglio 1971, poi in *Interviste corsare*.

Un discorso di Pasolini su teatro e poesia, intervista rilasciata a J.-M. Gardair, «Corriere del Ticino», III, 19, 13 novembre 1971.

Interview with Pasolini on the set of The Canterbury Tales, di R. Lomax e O. Stack, «Seven Days», 17 novembre 1971.

Non sono più un arrabbiato, di F. Galvano, «Grazia», 21 novembre 1971.

Pasolini passato e futuro, intervista rilasciata a A. Santuari, «Paese Sera», 14 dicembre 1971.

Pasolini pensa alle «Mille e una notte», di m.a., «l'Unità», 14 dicembre 1971.

Il Medioevo rivisto con allegria, «Panorama», 30 dicembre 1971.

P.: c'est le Décameron qui m'a choisi, entretien par C.M. Cluny, «La Galerie», dicembre 1971.

Ma perché sempre tutti così brutti?, di A.M. Mori, «Annabella», 1° febbraio 1972.

Un drôle d'uccello pour P., entretien par G. Langlois sur *Les Contes de Canterbury*, «Les Lettres Françaises», 1° marzo 1972.

Rencontre avec P., entretien par C.-M. Cluny, «Cinéma 72», n. 164, marzo 1972.

Pasolini sfugge alla realtà d'oggi, intervista rilasciata a G. Puglisi, «La Fiera letteraria», XLVIII, 16, 16 aprile 1972.

Decameron. Intervista con Pasolini, a cura di N. Reda Mahaini, «Cinema 60», XII, n. 87-88, gennaio-aprile 1972.

Pasolini et la religion, di M. Campbell, «Séquences», 64, aprile 1972.

Tutte le strade portano alla poesia, intervista rilasciata a Berenice, «Paese Sera», 25 giugno 1972.

L'odiato Pasolini, a cura di E. Siciliano, «Il Mondo», 14 luglio 1972.

- La verità continua a essere nuda*, intervista rilasciata a L. Paolozzi, «Giorni-Vie nuove», a. II, n. 26, 19 luglio 1972.
- P.P.P.: celui qui est arrivé par le scandale*, entretien par L. Attinelli, «Le Figaro», 3 settembre 1972.
- Il sesso è allegria dice Pasolini*, intervista rilasciata a M. Rossi, «Giorni-Vie nuove», 20 settembre 1972.
- Ma la donna non è una slot-machine*, colloquio con D. Maraini, «L'Espresso», 22 ottobre 1972.
- Pasolini répond à huit questions*, intervista rilasciata a G. Moreaux, «Le Journal du Dimanche», 26 novembre 1972.
- Le passé est la seule critique globale du présent*, di C. Godard, «Le Monde», 5 dicembre 1972.
- Ideologia e poetica*, conversazione a cura di G. Bachmann, registrata a Roma il 14 dicembre 1972, «Filmcritica», XXIV, n. 232, marzo 1973.
- «Ogni film ha la sua grammatica»*, intervista rilasciata a M. Mida, «Paese Sera», 2 gennaio 1973.
- Pasolini*, di E. Biagi, «La Stampa», 4 gennaio 1973.
- Mille e una pagina mille e una faccia*, intervista rilasciata a Berenice, «Paese Sera», 7 gennaio 1973.
- Pasolini: mi dichiaro innocente*, di A. Corradini, «Grazia», 28 gennaio 1973.
- Dialogo armato con Pasolini*, intervista rilasciata a N. Aspesi, «Il Giorno», 31 gennaio 1973.
- Entretien avec P.P.P.*, «Image et Son», gennaio 1973.
- Il principe Monzon alla corte di Pasolini*, di G. Crosti, «Paese Sera», 4 febbraio 1973.
- Sur «Les Contes de Canterbury»*, «Jeune Cinéma», n. 68, febbraio 1973.
- Il futuro è già finito*, intervista rilasciata a M. Conti, «Panorama», 8 marzo 1973.
- Con Pasolini alla ricerca delle «Mille e una notte»*, a cura di F. Perego, «Tempo», 11 marzo 1973.
- Abbasso il congiuntivo!*, «Panorama», XI, 362, 29 marzo 1973.
- Pasolini: «moi, pornographe? - c'est plutôt la télévision qu'il faudrait censurer et interdire!»*, di A. Corradini, «Ciné-Revue», 3 maggio 1973.
- P.P. P.: la vera pornografia la fa la Tv italiana*, «La Notte», 4 maggio 1973.
- L'idea delle Mille e una notte*, intervista rilasciata a G. Massari, «Il Mondo», 31 maggio 1973.
- Quant'eri bella Roma*, intervista rilasciata a L. Sommaruga, «Il Messaggero», 9 giugno 1973.

- Pasolini si confessa*, a cura di Padre Ugolini, «Telegrafo», 24 giugno 1973.
- Il passato è sovversivo*, intervista rilasciata a G. Bachmann, «Il Messaggero», 24 agosto 1973.
- Pasolini au Népal*, «Le Soir», 18 ottobre 1973.
- Contestatori di tutto il mondo, sparite*, intervista rilasciata a C. Augias, «L'Espresso», XIX, 42, 21 ottobre 1973.
- Pasolini ne triche pas avec le public*, «Jeune Cinéma», n. 74, novembre 1973.
- Pasolini: terra già sommersa*, intervista rilasciata a E. Golino, «Il Giorno», 29 dicembre 1973 (poi in E. Golino, *Letterature e classi sociali*, Laterza, Bari 1976), poi in *Interviste corsare*.
- Pasolini e il nostro futuro*, «Paese Sera», 5 gennaio 1974.
- Pier Paolo presenta: Le Mille e una notte*, intervista rilasciata a C. Corradi, «Sorrisi e canzoni TV», 20 gennaio 1974.
- Pasolini: S. Paolo dopo «Le mille e una notte»*, di Berenice, «Paese Sera», 10 marzo 1974.
- Pasolini fantasticherà sull'ideologia*, intervista rilasciata a A. Santuari, «Paese Sera», 28 aprile 1974.
- Pasolini: per esorcizzare un futuro di intolleranza*, intervista rilasciata a G.L. Rondi, «Il Tempo», 28 aprile 1974.
- Pasolini dall'eros a S. Paolo*, intervista rilasciata a L. Vergani, «Corriere della Sera», 21 maggio 1974.
- Pasolini mille e uno*, intervista rilasciata a M. Giovannini, «Panorama», 30 maggio 1974.
- Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città / A poche ore dalla proiezione a Milano di «Le mura di Sana'a»*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1974.
- Pasolini: Marx et Jésus*, di J.L. Lechat, «Le Journal de Bruxelles», giugno 1974.
- Cari nemici, avete torto. Pier Paolo Pasolini risponde alle accuse*, di G. Vergani, «Il Mondo», 11 luglio 1974.
- Un mostro di poesia*, intervista rilasciata a S. Osmani, «Il Messaggero», 19 luglio 1974.
- Nella irreligione del mio tempo*, intervista rilasciata a A. Cambria, «Aut Aut», a. III, n. 25, 4 agosto 1974.
- Lo scandaloso Pasolini*, a cura di E. Granzotto, «Panorama», 8 agosto 1974.
- E adesso metto nudo San Paolo*, di L. Paolozzi, «Giorni-Vie nuove», 32, 18 agosto 1974.
- Ma rencontre à Venice avec Pasolini*, di C. Mauriac, «Le Figaro», 24 agosto 1974.
- Pasolini: «Conosco di più gli arabi che i milanesi»*, «Stampa sera», 24 agosto 1974.

- La perdita della realtà e il cinema inintegrabile*, intervista rilasciata a G. Bachmann (13 settembre 1974), in *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone 1979, poi in «Azimut», II, 3, gennaio-febbraio 1983.
- Eros e cultura*, intervista rilasciata a M. Fini, «L'Europeo», a. XXX, n. 38, 19 settembre 1974.
- Cara Tuscia*, intervista rilasciata a G. Bachmann, «Il Messaggero», 22 settembre 1974.
- A colloquio con Pier Paolo Pasolini*, di F. Rossi, «Politica e territorio», n. 3, luglio-settembre 1974.
- Conversazione con Pasolini*, a cura di A. Gennari, «Filmcritica», XXV, n. 247, agosto-settembre 1974.
- Poveri ma fascisti* [intervista su Fascista di Naldini], «Il Messaggero», 17 ottobre 1974.
- P.P. Pasolini*, di M. Mangois, «Zoom», ottobre 1974.
- Pasolini, intervista redazionale*, «La Fiera letteraria», 10 novembre 1974.
- Il buio oltre il presente*, intervista rilasciata a F. Adornato, L. Caracciolo, F. Barca, «Romagiovani», a. I, n. 1, 15 novembre 1974.
- È un delitto anche uccidere una lingua*, intervista rilasciata a G. Barigazzi, «Il Giorno», 23 dicembre 1974.
- Pasolini ricomincia*, intervista rilasciata a L. Mondo, «La Stampa», 10 gennaio 1975.
- Pasolini porta Sade a Salò tra i repubblicani*, di D. Grieco, «l'Unità», 19 gennaio 1975.
- Pasolini sul comune senso del pudore*, «Paese Sera», 1° febbraio 1975 (e «Gazzetta di Parma», stessa data).
- L'onestà è faziosa*, intervista rilasciata a A. Cambria, «Aut Aut», IV, 4, 9 febbraio 1975.
- De Sade secondo Pier Paolo Pasolini*, intervista rilasciata a A. Paladini, «ABC», 6 marzo 1975.
- Pasolini*, intervista rilasciata a O. Del Buono, «L'Europeo», 17 aprile 1975.
- Chiediamo a Pasolini*, intervista rilasciata a C. Marabini, «Il Resto del Carlino», 22 aprile 1975.
- Pasolini on De Sade* (marzo-aprile 1975), di G. Bachmann, «Film Quarterly», Berkeley, 2, inverno 1975-76.
- De Sade e l'universo dei consumi*, intervista rilasciata a G. Bachmann (2 maggio 1975), in *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone 1979, poi in «Azimut», II, 3, gennaio-febbraio 1983.
- L'Italia è ancora fascista*, di M. Serenellini, «La Gazzetta del Popolo», 11 maggio 1975.
- Es atroz estar solo*, entrevista con Pier Paolo Pasolini por Luis Pan-

- corbo (maggio 1975), «Revista de Occidente», n. 4, febbraio 1976.
- Cinema and literature*, intervista rilasciata a E. Wolfowicz (giugno 1975), «Antaeus», 20, dicembre 1976; trad. franc. in «La Quinzaine littéraire», 1 febbraio 1984, trad. ital. in «Europeo», 9 febbraio 1990.
- Pasolini: l'Italia una fossa di serpenti*, di G.L. Rondi, «Tempo», 24 agosto 1975.
- Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, di G. Bachmann e D. Gallo, «Filmcritica», 256, agosto 1975.
- «*Ho paura di morire di una morte violenta*» [21 settembre 1975], di P. Ronchetti, «Tempo», 21 novembre 1975.
- Pasolini parla del suo Sodoma e Salò*, intervista rilasciata a P. Paganini il 28 settembre, «La Notte», 18 novembre 1975.
- Il mio Accattone fa ancora paura. Il film di Pasolini domani in Tv*, di R. Serafin, «Corriere d'informazione», 7 ottobre 1975.
- Pasolini: nostalgia di Accattone*, intervista rilasciata a O. Bongarzone, «Paese Sera», 8 ottobre 1975.
- Pasolini: anche il consumismo è un lager* (23 ottobre 1975), intervista rilasciata a P. Ceratto, «Avanti!», 9 novembre 1975.
- Pier Paolo Pasolini, duecento anni fa* (30 ottobre 1975), a cura di P. Simonelli, «L'Araba Fenice», 1-2, giugno-settembre 1978.
- «*Siamo tutti in pericolo*» (1° novembre 1975), intervista rilasciata a F. Colombo, «Tuttolibri», 8 novembre 1975.
- Intervista 1971, «Nuovi Argomenti», n. 59-60, luglio-dicembre 1978.

Interviste audiovisive

- Pasolini l'enragé*, di Jean-André Fieschi. Con Adriana Asti, Bernardo Bertolucci, Vittorio Cottafavi, Alfredo Bini, Ninetto Davoli, Totò. Versione franco-italiana. Serie «Cinéastes de notre temps», a cura di Janine Bazin e André-S. Labarthe, Ortf (2ème chaîne). Proprietà: Ina Institut national de l'audiovisuel. Durata: 98'.
- [*Pasolini e Totò*] di Pietro Pintus, con Totò. Sul set di *Uccellacci e uccellini*. Rai Radiotelevisione italiana. Durata: 6'.
- Il cinema della realtà* di Gianni Amico. Con Totò e Ninetto Davoli. Produzione di Gina Vittorio Baldi per la IDI Cinematografica, in collaborazione con l'Office National du Film, Canada. Durata: 47'24".
- [*Set di «La terra vista dalla luna»*] di Gideon Bachmann. Dalla trasmissione «Film in Rom», di Alois Kolb. Bayerischer Rundfunk (Studio Rom). Durata: 5'.
- Le confessioni di un poeta*, di Fernaldo di Giammatteo. Con Susan-

- na Pasolini, Franco Citti. Rtsi, Radiotelevisione della Svizzera italiana. Durata: 45'.
- Appunti per un critofilm*. Documentario di Maurizio Ponzi. Con Ninetto Davoli. Corona Cinematografica. Durata: 15'.
- [*A proposito di Edipo Re*] di Pietro Pintus. XXVII Mostra di Venezia. Rai Radiotelevisione italiana. Durata: 6'.
- Roma 4* di Bernardo Zapponi e Stefano De' Stefani. Con Claudio Villa. Rai Radiotelevisione italiana. Durata: 4'.
- [*Ezra Pound*] P.P. Pasolini intervista Ezra Pound e ne legge alcuni versi. Montaggio a cura del Fondo Pier Paolo Pasolini, dal programma «Un'ora con Ezra Pound», a cura di Vanni Ronsisvalle. Rubrica «Incontri», a cura di Gastone Favero, Rai Radiotelevisione italiana. Durata: 23'.
- Pier Paolo Pasolini: cultura e società*, di Carlo Di Carlo. Serie «Primo piano. Personaggi e problemi dell'Italia d'oggi». Produzione Unitefilm. Durata: 19'.
- [*A proposito dell'opera teatrale*]. Rai Radiotelevisione italiana, 2° canale. Durata: 9'.
- [*Pasolini e il linguaggio nazionale*]. Intervista rilasciata a Bartolo Ciccardini inserita in «Sapere», 19-2-1968. Rai Radiotelevisione italiana. Durata: 4'20".
- [*Colloquio*] di Marco Blaser. Rubrica «Lavori in corso». Rtsi, Radiotelevisione della Svizzera italiana. Durata: 6'.
- [*Pasolini dirige Maria Callas. Set di «Medea»*]. Montaggio a cura del Fondo Pier Paolo Pasolini, dalla rubrica «Omnibus», Bbc British Broadcasting Company. Sottotitolato in italiano. Durata: 4'.
- [*Ritratto*] di Karina Ehret, Frank Fiedler, Balz Raz. Con Bernardo Bertolucci, Luigi Nono, Maurizio Rotundi, Franco e Sergio Citti. Titolo originale: *Ein portrait*. Sottotitolato in italiano. Wdr Westdeutschen Fernsehen, Colonia. Durata: 50'.
- Discorso «aperto-chiuso» con Pier Paolo Pasolini*. Dibattito diretto da Sandro Zambetti. Con Laura Vergerio, Enrico Maggi, Bernardo Bertolucci, Mario Milesi. Rai Radiotelevisione italiana, per la rubrica «Controcampo». Data di trasmissione: 31-12-1969. Durata: 55'.
- [*Intervista rilasciata a Philo Bregstein*]. Inserita parzialmente nel programma «Wie de waarheid zegt moet dood», di P. Bregstein. Produzione Vara Tv (Olanda). Data di trasmissione: 31-8-1981. Durata: 57'37".
- Pasolini e il pubblico*, di Alberto Luna e Oreste Del Buono. Rubrica «Cinema '70». Rai Radiotelevisione italiana. Data di trasmissione: 20-1-1970. Durata: 42'55".
- Pasolini talks about his films*. Produzione: Bbc British Broadca-

- sting Company, per la rubrica «Film Night». Data di trasmissione: 23-8-1970. Durata: 16'20".
- S.P.Q.R., di Wolker Koch. Produzione Koch-Sdr (Rfa). Versione italo-tedesca. Durata: 32'34".
- Terza B: facciamo l'appello*, di Enzo Biagi. Con Odoardo Bertani, Agostino Bignardi, Carlo Manzoni, Nino Pittani, Sergio Telmon. Rai Radiotelevisione italiana. Data di trasmissione: 19-9-1989. Durata: 60'23".
- La forma della città*, di Paolo Brunatto. Rai Radiotelevisione italiana. Dalla rubrica «Io e...» a cura di Anna Zanoli. Data di trasmissione: 7-2-1974. Durata: 15'30".
- Al cuore della realtà*, di Francesco Savio. Con Morando Morandini, Giorgio Bassani, Vittorio Sermonti. Rai Radiotelevisione italiana, per la rubrica «Settimo giorno» a cura di Francesca Sanvitale e Enzo Siciliano. Durata: 55'.
- [31-10-1975: *Ultima intervista*] di Philippe Bouvard. Dalla rubrica «Dix de der». Data di trasmissione: 8-11-1975. Ortf (Antenne 2). Proprietà: Ina Institut national de l'audiovisuel. Durata: 6'42".

Interviste radiofoniche

- [Su *Accattone*]. Rai, 11-11-1961. Durata: 3'25".
- [Su *Accattone*]. Dichiarazioni di P.P. Pasolini, F. Fellini, G.C. Argan, G. Vigorelli, G. Biraghi, F. Carnelutti, Del Monaco. Rai, 19-11-1961. Durata: 15'15".
- [*Intervista con P.P. Pasolini e Anna Magnani*], di Lello Bersani. Rai, marzo-aprile 1962.
- [Su *Mamma Roma*]. Interviste con P.P. Pasolini, A. Bini, A. Magnani, A. Trombadori, E. De Giorgi, G. Ungaretti. Rai, 3-9-1962. Durata: 16'.
- Incontro con P.P. Pasolini e Anna Magnani* di Giorgio Fubiani. Radio Svizzera Italiana, 1° programma, 5 febbraio 1964.
- Anatomia di un personaggio*. Rubrica «Il mestiere del regista», 2a puntata. Rai, novembre 1965.
- [*Sullo strutturalismo e la sceneggiatura cinematografica*]. Rai, 21-3-1966. Durata: 2'5".
- Idee e previsioni a più voci*. Rubrica «Il mestiere del regista», 12a puntata. Rai, aprile 1966.
- Come si gira un film* di Fernaldo Di Giammatteo. Rubrica «Il mestiere del regista», 18a puntata. Rai, ottobre 1966.
- [Su *Edipo Re*]. Interviste con P.P. Pasolini, A. Bini, S. Citti. Rai, 5-9-1967. Durata: 8' 20".
- La poesia secondo Pier Paolo*, intervista radiofonica di Achille Millo, 20 settembre 1967, poi in «Mercurio», 24 febbraio 1990.

In India con Pier Paolo Pasolini. Serata a soggetto a cura di R. Costa. Rai, febbraio 1968.

[Su *Teorema*]. Rai, 6-9-1968. Durata: 3'50".

[Su *Porcile e Medea*]. Rai, 12-11-1968. Durata: 7'45".

[Su *Il cinema italiano e sui propri film*]. Rai, 8-3-1969. Durata: 4'25".

[Su *Medea*]. Rai, 19-4-1969. Durata: 2'40".

[*Intervista con P.P. Pasolini, G. Zigaina, N. Davoli, G.V. Baldi*], di M. Giacomini. Rai, 5-9-1969. Durata: 8'50".

[Su *Il Decameron*]. Rai, 18-2-1970. Durata: 14'40".

[Su *I racconti di Canterbury*]. Rai, 1971. Durata: 2'20".

[Su *Il Decameron* e «*San Paolo*»]. Rai, 10-3-1971. Durata: 1'47".

[Sull'attività cinematografica]. Rai, 18-5-1972. Durata: 1'32".

Che ne pensate di Gesù? Inchiesta di L. Barbutas. Rai, dicembre 1973.

Epistolari

Lettere 1940-1954, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986.

Lettere 1955-1975, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988.

Pier Paolo Pasolini, Vita attraverso le lettere, a cura di N. Naldini, con una *Appendice* di lettere inedite, Einaudi, Torino 1994.

Varie

I disegni 1941/75, a cura di G. Zigaina, prefazione di G.C. Argan. Saggio introduttivo di M. De Micheli e una poesia inedita di A. Zanzotto, Scheiwiller, Milano 1978.

Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi, a cura di M. Mancini e G. Perrella, prefazione di P. Volponi, Theorema, Roma 1981 (contiene reportages e sopralluoghi per film realizzati negli anni Sessanta e Settanta).

A. Bonito Oliva – G. Zigaina, *Disegni e pitture di Pier Paolo Pasolini*, Banca Popolare di Pordenone - Balance Rief SA, Basilea 1984.

V. Piccioni, *Quando giocava Pasolini*, Limina, Arezzo 1996 (raccolta di testi sullo sport).

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Sull'opera in generale

- G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943 (su *Poesie a Casarsa*).
- G. CAPRONI, «*Poesie*» di Pasolini, «La Fiera letteraria», II, 12, 20 marzo 1947.
- Id., *Un poeta friulano*, «Il lavoro nuovo», 5 novembre 1949 (su *Dov'è la mia patria*).
- F. FORTINI, *Dialettali del novecento*, «Comunità», dicembre 1952; poi in *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, pp. 5-9.
- E. MONTALE, *La Musa dialettale*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1953; poi in *Scritti sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, pp. 175-80 (su *Poesia dialettale del Novecento*).
- G. CONTINI, *Dialecto e poesia in Italia*, «L'Approdo letterario», III, 2, aprile-giugno 1954.
- A. BANTI, *Pasolini*, «Paragone», n. 66, giugno 1955.
- G. CONTINI, *Parere su un decennio*, «Letteratura», III n.s., 1955; poi, col titolo *Dieci anni di letteratura 1945-1955*, in *Altri esercizi 1942-1971*, Einaudi, Torino 1972.
- G. CAPRONI, *Le ceneri di Gramsci*, «La Fiera letteraria», XIII, 29, 21 luglio 1957.
- A. GIULIANI, *Le ceneri di Gramsci*, «Il Verri», I, 4, luglio-agosto 1957.
- C. GARBOLI, *Poesia*, «L'Approdo letterario», gennaio-marzo 1958; poi in *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969, pp. 11-8.
- M. COSTANZO, *Pasolini filologo e poeta*, «Letture», n. 6, giugno 1958; poi in *Studi per una antologia*, Scheiwiller, Milano 1958, pp. 79-111.
- P. CITATI, *Ritratto di Pasolini*, «L'Approdo letterario», n. 6, aprile 1959; poi in *Il tè del cappellaio matto*, Mondadori, Milano 1972, pp. 224-32.
- A. BANTI, *Nuove stagioni di Pasolini e Fenoglio*, «Paragone», giugno 1959.

- G. FERRATA, *Arte e realismo nella sua filologia*, «Avanti!», 17 novembre 1959.
- F. FORTINI, *Pasolini*, in *Le poesie italiane di questi anni*, «il menabò di letteratura», Torino 1960; poi col titolo *La contraddizione*, in *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, pp. 21-37.
- F. CURI, *Sulla poetica e sulla critica di Pasolini*, «Il Verri», n. 5, dicembre 1961; poi in *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 57-75.
- A. MORAVIA, *L'uomo medio sotto il bisturi*, «L'Espresso», 3 marzo 1963.
- G.C. FERRETTI, *La contrastata rivolta di Pasolini*, in *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, Roma 1964; nuova edizione accresciuta 1974, pp. 163-356.
- A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965, pp. 433-544 (nuova edizione Einaudi, Torino 1988, con un altro sottotitolo: *Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, pp. 285-364).
- A. GUGLIELMI, *Vent'anni di impazienza*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 18-20.
- M. ARGENTIERI, *Poesia e sincerità di Pasolini*, «Rinascita», 21 maggio 1966.
- E. BRUNO, *Ideologia e simbolo in Pasolini*, «Filmcritica», maggio-giugno 1966.
- M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana contemporanea*, Boringhieri, Torino 1966, pp. 556-62.
- C. SALINARI, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 55-9.
- G.C. FERRETTI, *La "disperata vitalità" di Pasolini e Pasolini e l'autopunizione borghese*, in *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e sulla trasformazione dei ruoli intellettuali*, Mursia, Milano 1968; nuova edizione accresciuta 1981, pp. 204-20 e 313-20 (su *Poesia in forma di rosa e Teorema*).
- G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 1025-6 (profilo di Pasolini).
- M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 84-8, 114-7 (su Pasolini narratore e sull'uso del dialetto).
- P. e C. LAZAGNA, *Pasolini di fronte al problema religioso*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1970, pp. 39-59 (con antologia di testi di Pasolini).
- R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1970, pp. 223-33.
- M. JACQMAIN, *Le discours indirect libre comme moyen expressif chez Pasolini*, «Linguistica Antverpiensia», n. 5, 1971.
- T. ANZOINO, *Pasolini*, La Nuova Italia («Il Castoro»), Firenze 1974.

- V. MANNINO, *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1974.
- C. BRIA, *Pier Paolo Pasolini*, Cetim, Bresso 1974.
- L. BALDACCI, *Pasolini*, «Paragone», 312, gennaio 1976.
- G.C. FERRETTI, *Pasolini l'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- G.C. FERRETTI, *Fine della "diversità"*, «Nuovi Argomenti», 49, gennaio-marzo 1976.
- R. LAURENTI, *En torno a Pasolini. Hombre, escritor, poeta, cineasta, político...*, Sedmay, Madrid 1976.
- E. PECORA, *Un disegno immenso in tempi di ristrettezze*, «La Voce repubblicana», 11 gennaio 1976.
- L. DE NARDIS, *Roma di Belli e Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977.
- G. BORGHELLO, *Interpretazioni di Pasolini*, Savelli, Roma 1977 (antologia della critica con saggi di E. Cecchi, G. De Robertis, G. Contini, S. Solmi, G. Bàrberi Squarotti, C. Varese, C. Salinari, G.C. Ferretti, A. Asor Rosa, F. Fortini, E. Sanguineti, C. Garboli, M. Forti, F. Curi).
- G. CONTINI, *Pasolini Pier Paolo*, in *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 149-53.
- A. RONCAGLIA, *Parola poetica e discorso vitale*, in *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni e Teatro Tenda, Roma 1978, pp. 19-23.
- E. PERRELLA, *Le ceneri di Pasolini*, in *Dittico: Pavese, Pasolini*, Sugar-Co, Milano 1979, pp. 79-154.
- S. SNYDER, *Pier Paolo Pasolini*, Twayne, Boston 1980.
- G. CONTINI, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, «Il Ponte», 30 aprile 1980; poi in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, pp. 389-96.
- N. NALDINI, «*Et m'è rimasa nel pensier la luce*», in P.P. Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di N. Naldini e A. Zanzotto, Lato Side, Roma 1980, pp. 7-72.
- A. ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, ivi, pp. 201-12.
- P.V. MENGALDO, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, «Revue des Études Italiennes», aprile-settembre 1981.
- F. BREVINI, *Per conoscere Pasolini*, Mondadori, Milano 1981.
- F.S. GÉRARD, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Éditions de l'Université, Bruxelles 1981.
- J. LINDER, *Pasolini als Dramatiker*, Peter D. Lang, Frankfurt am Main 1981.
- S. AGOSTI, *Pasolini, la parola fuori di sé*, in *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 127-54.
- B. ALLEN, *Pier Paolo Pasolini: The Poetics of Heresy*, Anma libri, Saratoga 1982.
- R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982.

- L. MARTELLINI, *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1983.
- G.C. FERRETTI, *Mio padre quando sono nato...*, «Nuovi Argomenti», ottobre-dicembre 1983.
- J. GATT-RUTTER, *Pier Paolo Pasolini*, in *Writers and Society in Contemporary Italy*, a cura di M. Cesar e P. Hainsworth, Berg, Warwickshire 1984, pp. 143-66.
- H.U. RECK, *Mystische Verweigerung und totale Person. Zu Werk, Leben und Rezeption Pier Paolo Pasolinis*, «Merkur», 38, 1984.
- H. WETZEL (a cura di), *Pier Paolo Pasolini*, numero monografico della rivista «Mannheimer Analytica», 2, 1984.
- E. GOLINO, *Pasolini, il sogno di una cosa: pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Il Mulino, Bologna 1985 (nuova edizione Bompiani, Milano 1992).
- T. DE MAURO, *Pasolini critico dei linguaggi*, «Galleria», 1-4, gennaio-agosto 1985.
- S. VANNUCCI, *Pier Paolo Pasolini: il colore della poesia*, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1985.
- G. GRAMIGNA, *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti, Milano 1986, pp. 117-34.
- W. MAURO, *Pier Paolo Pasolini ovvero la dignità della poesia*, «Periferia», n. 26, maggio-agosto 1986.
- G. BORGHELLO, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Mursia, Milano 1986.
- A.M. BOYER, *Pier Paolo Pasolini – Qui êtes-vous?*, La Manufacture, Paris 1987.
- A. VITTI, *Il primo Pasolini e la sua narrativa*, Peter Lang, New York 1987.
- G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1987.
- G. ZIGAINA, *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Marsilio, Venezia 1987.
- P. BELLOCCHIO, *L'autobiografia involontaria di Pasolini*, «Diario», n. 6, giugno 1988; poi in *Dalla parte del torto*, Einaudi, Torino 1989, pp. 146-66.
- G. D'ELIA, *Pasolini competente in umiltà*, «il manifesto», 10 gennaio 1988.
- U. ETSCHKEIT, *Ich habe die Oper mein ganzes Leben gehabt. Zur Rezeption von Musik im literarischen und filmischen Schaffen Pier Paolo Pasolinis*, «Musica», 3, 1988.
- F. PANZERI, *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988.
- W. SITI, *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana», VII, 1, 1989.
- G. ZIGAINA, *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989.

- G.C. FERRETTI, *L'eresia giovanile di Pasolini*, «Belfagor», settembre 1989.
- S. AGOSTI, *Ebbro d'erba e di tenebre*, introduzione a G. Zigaina, *Pasolini, tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989.
- L. MARTELLINI, *Introduzione a Pasolini*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- S. CASI (a cura di), *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*, Sonda, Torino 1990, pp. 23-60.
- G. MANACORDA, *Quel gigante che ci obbligò a pensare*, «la Repubblica», 24 febbraio 1990.
- A. BERARDINELLI, *Pasolini, stile e verità*, in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 149-69.
- R. RINALDI, *L'irriconeoscibile Pasolini*, Marra, Rovito 1990.
- P. VOZA (a cura di), *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica. Storia e antologia*, Liguori, Napoli 1990.
- J. FRANCESE, *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*, Bastogi, Foggia 1991.
- K. JEWELL, *The Poiesis of History. Experimenting with Genre in Postwar Italy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1992.
- J.C. DIAZ PEREZ, *Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini*, «Revista de filología románica», 1993.
- G. ZIGAINA, *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*, Marsilio, Venezia 1993.
- F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993 (riunisce tutti gli scritti di Fortini su Pasolini).
- M. MARCHI, *Sondaggi novecenteschi. Da Svevo a Pasolini*, Le Lettere, Firenze 1994.
- G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, prefazione di G. Scalia, Jaca Book, Milano 1994.
- C. CAMPOREALE, *Pier Paolo Pasolini testimone problematico del nostro tempo*, Ladisa, Bari 1994.
- J. STONE, *Pasolini, Zanzotto and Pedagogy*, in *Pasolini: Contemporary Perspectives*, a cura di G. Rumble e C. Testa, University of Toronto Press, Toronto 1994.
- S. TERRAZZAN, *L'inclinazione allo scisma*, Cultura e Società, Torino 1994.
- E. GOLINO, *Tra lucciole e Palazzo*, Sellerio, Palermo 1995 (sul Pasolini "corsaro").
- A partire da «Petrolio»: Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Longo, Ravenna 1995 (atti del Convegno organizzato dall'Università di Pavia, 4-6 novembre 1993, con interventi di C. Benedetti, G. Patrizi, S. Bernardi, M. Pezzella, R. Genovese, G. Carchia, G. Majorino, S. Agosti, N. Borsellino, S. Onofri, M.A. Grignani).

- D. WARD, *A Poetics of Resistance. Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, Farleigh Dickinson University Press and Associated University Presses, Madison-Teaneck-London 1995.
- G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1995.
- P. CORBO, *Il mondo non sa nulla. Pasolini poeta e "diseducatore"*, Jonia, Cosenza 1996.
- M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- Pier Paolo Pasolini, un viaggio lungo un anno*, Atti del Convegno di Udine: *Pasolini: viaggio oltre confine. Esperienze, traduzioni e letture in Slovenia e Croazia*, 14 dicembre 1994, a cura di A. Ksenija Selen, con interventi di G. Covri, M. Machiedo, A. Medved, C. Zlobec; *Pasolini e l'impegno: riflessioni dai paesi di lingua tedesca*, 15 marzo 1995, a cura di A. Ksenija Selen, con interventi di B. Wagner, P. Kuon, L. Reitani, P. Kammerer, H. Kitzmüller; *Pasolini e il sacro*, 3 giugno 1995, con interventi di R. Cacitti, G. Conti Calabrese, M. Manenti, N. Spineto, Edizioni Darp Friuli, 1997.
- C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- A. MICONI, *Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio*, Costa & Nolan, Genova 1998.
- G. SPAGNOLETTI, *L'"impura" giovinezza di Pasolini*, Sciascia, Caltanissetta 1998.
- R. DE CECCATTY, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Éditions du SCORFF, Paris 1998.
- M.R. TAGLÉ, *L'umorismo di Pier Paolo Pasolini: alcune considerazioni*, in «Conversazioni», n. 11, ottobre 1998.
- G. ZINGARI, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pasolini: gli eretici totali*, Costa & Nolan, Genova 1998.

Sulla saggistica (letteraria e cinematografica) e sugli scritti politici e sociologici

- F. FORTINI, *Poesia dialettale del novecento*, «Comunità», dicembre 1952, poi in *Saggi Italiani*, cit., ora in *Attraverso Pasolini*, cit.
- E. MONTALE, *La musa dialettale*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1953, poi in *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976; ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano 1996.
- G. PETROCCHI, *La poesia dialettale italiana*, «Il Giornale d'Italia», 4 febbraio 1953.
- E. FALQUI, *Pasolini e Dell'Arco: Poesia dialettale del Novecento*, «Il

- Tempo», 17 marzo 1953, poi in *Novecento letterario*, La Nuova Italia, Firenze 1970.
- L. RUSSO, *Poesia dialettale del '900*, «Belfagor», n. 2, 31 marzo 1953.
- P. CHIARA, *Vetrina del libraio*, «L'Italia», 2 aprile 1953.
- G. CAPRONI, *Fra lingua e dialetto caduto ogni diaframma*, «Il Giornale», 17 aprile 1953.
- G. BELLONCI, *Poesia dialettale del '900*, «Il Messaggero», 13 maggio 1953.
- D. FERRAIOLI, rec. a *La poesia dialettale del Novecento*, «La Rassegna della letteratura italiana», n. 4, ottobre-dicembre 1953.
- P.L. C[ONTESSI], *Poesia dialettale del Novecento*, «Il Mulino», III, n. 1, f. 27, gennaio 1954.
- M. BOSELLI, *L'odierna critica sulla poesia dialettale*, «Galleria», IV, 2-3, maggio 1954.
- M. ALEMANNI MAZZOCCHI, *Poeti dialettali del Novecento*, «La Fiera letteraria», IX, 23, 6 giugno 1954.
- G. CONTINI, *Dialetto e poesia in Italia*, «L'Approdo», III, 2, aprile-giugno 1954.
- E.F. ACCROCCA, *Poesia dialettale*, «Avanti!», 27 aprile 1955.
- A. PITTONI, *Viaggio meraviglioso sulle ali dei dialetti*, «Il Piccolo», 20 maggio 1955.
- F. BATTOLINI, rec. a *Canzoniere italiano*, «Cenobio», V, 1-2, 1955.
- G.B. ANGIOLETTI, *Poesia popolare*, «La nuova stampa», 7 gennaio 1956.
- G.C. CONTI, *Un'antologia esemplare*, «Gazzetta di Parma», 25 gennaio 1956.
- R. MACCHIONI JODI, *Poesia dialettale e poesia popolare*, «Il Raccoltore», 31 gennaio 1956.
- E. BATTISTINI, *Antologia popolare dei poeti dialettali*, «Il giornale d'Italia», 8 febbraio 1956.
- E.F. ACCROCCA, *L'umile Italia in versi*, «Avanti!», 10 febbraio 1956.
- W. MAURO, *La poesia popolare*, «Il Paese», 10 febbraio 1956.
- C. VARESE, *La poesia popolare destinata a morire?*, «Il Giornale», 10 febbraio 1956.
- G. VIGORELLI, *Poesia popolare e arte d'eccezione*, «Leggere», 15 febbraio 1956.
- Antologia della poesia popolare*, «Sot la nape», n. 1, febbraio 1956.
- G. VIGORELLI, *Poesia e popolo*, «Concretezza», 1° marzo 1956.
- S. ANTONIELLI, *Poesia popolare*, «Avanti!», 20 marzo 1956.
- R. MACCHIONI JODI, *Canzoniere italiano*, «Il Ponte», XII, 12, dicembre 1956.

- A. ASOR ROSA, *L'esperienza di «Officina»*, «Città aperta», 25 giugno 1957.
- G. VICARI, *Il frontespizio di marmo*, «Il Caffè», V, 3-4, luglio-agosto 1957.
- M. STEFANILE, *Pasolini critico*, «Il Mattino», 16 ottobre 1960.
- M. RAGO, *Difficoltà del relismo*, «l'Unità», 29 ottobre 1960.
- C. SALINARI, *Passione e ideologia*, «Mondo Nuovo», 30 ottobre 1960.
- G. GRAMIGNA, *Passione e ideologia*, «Settimo giorno», 6 novembre 1960.
- G. RABONI, *Passione e ideologia*, «Aut-Aut», novembre 1960.
- P. CIMATTI, *Ideologia passionale*, «La Fiera letteraria», XV, 49, 4 dicembre 1960.
- L. CARETTI, *Pasolini critico*, «L'Approdo letterario», n. 11, dicembre 1960.
- S. PAUTASSO, *Pasolini: passione e ideologia*, «L'Europa letteraria», I, 5-6, dicembre 1960.
- A. ROSSI, *Passione e ideologia di Pasolini*, «Paragone», n. 132, dicembre 1960.
- G. GEROLA, *Le nostre revisioni - II: Officina*, «Quartiere», 31 dicembre 1963.

Per quanto riguarda in generale il rapporto tra Pasolini e «Officina» si vedano:

- E. GOLINO, *L'esperienza di «Officina»*, in *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Bari 1970.
- G.C. FERRETTI, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975 (F. Fortini, *Sotto due bandiere*, F. Leonetti, *Sulla vecchia «Officina»*, nel '73).
- «Aut aut», n.s., n. 151, gennaio-febbraio 1976, *Materiali. Il dibattito su «Officina»*, con interventi di F. Fortini (*Il cruccio di Bonagiunta*), F. Leonetti (*Contro gli ipercritici di «Officina» per difendere gli errori di «Officina» nella sua verifica superata ormai solo da alcuni usciti da «Officina»*), G.C. Ferretti (*Fine di una rivista e crisi di un ruolo*).
- Officina (1955-1959)*, a cura di Katia Migliori, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1979 (G. Scalia, *Di «Officina», di Pasolini e d'altro*).
- A. PANICALI, «Officina» *attraverso le lettere pasoliniane*, in *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna 1998.
- D'A.S. AVALLE, *Lingua, stile e scrittura*, «Questo e altro», 8, 1964.
- C. GARBOLI, *Il male estetico*, «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965.

- C. SEGRE, *La volontà di Pasolini "a" essere dantista*, «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965.
- F. CURI, *Sulla poetica e sulla critica di Pasolini*, poi in *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965.
- P. DALLAMANO, *La fine dell'avanguardia prevista da Pasolini*, «Paese Sera», 27 gennaio 1967.
- [G.C. FERRETTI], *Pasolini e l'avanguardia*, «Rinascita», XXIV, 5, 3 febbraio 1967.
- E. GARRONI, *Popolarità e comunicazione nel cinema*, «Filmcritica», gennaio-febbraio 1967.
- V. SPINAZZOLA, *Due saggi contro l'avanguardia: ma leggiamo orima di giudicare*, «Vie nuove», XXII, 9, 2 marzo 1967.
- S. QUINZIO, *Pasolini e l'avanguardia*, «Tempo presente», XII, 3-4, marzo 1967.
- M. CORTI, *Le orecchie della "neocritica"*, «Strumenti critici», n. 3, giugno 1967, poi in *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969.
- A. ROSSI, *Le nuove frontiere della semiologia*, «Paragone», XVIII, ottobre 1967.
- R. ALEMANNO, *Critica del cinema e strutturalismo*, «Rinascita», XXV, 4, 26 gennaio 1968.
- G. SCALIA, *Critica, letteratura, ideologia*, Marsilio, Padova 1968.
- G. ARISTARCO, *Il donde e il dove della semiologia nel cinema*, «Cinema nuovo», XXI, 216, marzo-aprile 1972.
- G. PAMPALONI, *Vince la pietà*, «Corriere della Sera», 27 maggio 1972.
- G. SERVELLO, *Una logica affidata al filo della verità*, «Giornale di Sicilia», 6 giugno 1972.
- L. COVERI, *Lingua e oracoli*, «Il secolo XIX», 9 giugno 1972.
- E.G. MATTIA, *Le eresie di un poeta*, «Momento sera», 5 luglio 1972.
- V. ALBANO, *Empirismo eretico*, «L'Ora», 27 luglio 1972.
- E.M., *Pasolini ambiguo e ingenuo*, «L'Avvenire», 15 agosto 1972.
- A. BELLINI, *Pasolini antiborghese con sussidiq americano*, «Il Giornale di Vicenza», 17 agosto 1972.
- G.C. FERRETTI, *Pasolini: Empirismo eretico*, «Rinascita», 8 settembre 1972.
- G.L. BECCARIA, *Con Pier Paolo linguista*, «La Stampa», 25 settembre 1972.
- G.C. FERRETTI, *La polemica tra Pasolini e Fortini*, «Zibaldone», 1, 1972.
- S. PAUTASSO, *Le frontiere della critica*, Rizzoli, Milano 1972.
- R. ESPOSITO, *L'ideologia della neo-avanguardia*, «Altri termini», n. 3, maggio 1973.

- G. BRUNETTA, *Gli scritti cinematografici di Pier Paolo Pasolini*, «La Battana», XI, 32, marzo 1974.
- G. BARIGAZZI, *È un delitto anche uccidere una lingua*, «Il Giorno», 23 dicembre 1974.
- R. GUARINI, *Evviva Pasolini*, «Il Messaggero», 4 giugno 1975.
- A. DI GIACOMO, *Scritti corsari*, «Corriere di Napoli», 11 giugno 1975.
- E. PECORA, *Le molte verità di un uomo*, «La voce repubblicana», 15 giugno 1975.
- F. CAMON, *La decadenza come culla del neonazismo*, «Il Giorno», 20 giugno 1975.
- F. GIANFRANCESCHI, *Il finto corsaro*, «Il Tempo», 30 giugno 1975.
- R. ESCOBAR, *Anticapitalismo e antinazismo in Pasolini*, «Avanti!», 8 luglio 1975.
- G. RAMPOLDI, *Scritti corsari*, «Momento sera», 9 luglio 1975.
- A. NALDI, *Dal rifiuto al consumismo a una diatriba solipsistica*, «Adige», 13 luglio 1975.
- A. ZICHICHI, *Uno scienziato contro Pasolini*, «Corriere della Sera», 6 agosto 1975.
- C. BO, *Pasolini poeta e corsaro*, «Corriere della Sera», 9 agosto 1975.
- V. SALTINI, *Pasolini e il diavolo*, «L'Espresso», 14 settembre 1975.
- M. GRILLANDI, *Pier Paolo Pasolini: Scritti corsari*, «Uomini e libri», XI, 55, settembre-ottobre 1975.
- L.M. LOMBARDI SATRIANI, *Pasolini: memoria ed eresia*, «Quaderni del Mezzogiorno e delle Isole», novembre 1975.
- A.M. DI NOLA, *I mondi arcaici*, «La Stampa», 3 gennaio 1976.
- F. FORTINI, *Il cruccio di Bonagiunta*, «Aut aut», 151, gennaio-febbraio 1976.
- G. SCALIA, *I dialoghi di Pasolini*, «Giorni-Vie Nuove», VI, 41, 13 ottobre 1976.
- G. BORGHELLO, *Intemperanze e provocazioni in Pasolini*, «Problemi», n. 45, 1976.
- E. PECORA, *Onorare il morto per liberarsene*, «La voce repubblicana», 21 gennaio 1977.
- G. FINZI, *Tutte le "provocazioni" dell'ultimo Pasolini*, «Giorni», 23 marzo 1977.
- S. MARTELLI, *Dal "linguaggio tecnologico" al "Volgar eloquio" (questioni e nuove questioni linguistiche di Pasolini)*, «Misure critiche», gennaio-marzo 1977.
- E. GOLINO, *Ecco il suo dialogo con la base*, «la Repubblica», 14 giugno 1977.
- F. FERRAROTTI, *Pier Paolo Pasolini: 5 anni di dialoghi coi giovani*, «Paese Sera», 31 luglio 1977.

- M. LUNETTA, *Quando il corsaro faceva il confessore*, «Il Messaggero», 17 agosto 1977.
- F. FORTINI, *Pasolini e le ultime illusioni*, «Corriere della Sera», 28 agosto 1977.
- E. SICILIANO, *Pasolini studente-poeta*, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1977.
- T. DE MAURO, *Pasolini: dalla stratificazione delle lingue all'unità del linguaggio*, in *Le parole e i fatti*, Editori Riuniti, Roma 1977.
- F. FORTINI, *Su «Officina»*, in *Questioni di frontiera: scritti di politica e di letteratura, 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.
- F. SANVITALE, *Pier Paolo Pasolini: "comunicazione" e "significato"*, in *Mettendo a fuoco*, Gremese, Roma 1977.
- G. FINZI, *Dialoghi con i giovani di Pier Paolo Pasolini*, «Città futura», n. 1, 4 gennaio 1978.
- G. SCALIA, *Pasolini corsaro*, in AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni & Teatro Tenda, Roma 1978.
- L. BOCCHI, *Un male lo separava dal mondo*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1979.
- R. QUADRELLI, *Il dramma di Pasolini: parole sbagliate per dire cose giuste*, «Il Tempo», 18 maggio 1979.
- G. RABONI, *Pasolini, critico della domenica*, «Tuttolibri», supplemento a «La Stampa», 26 maggio 1979.
- M. CUCCHI, *Pasolini sì che era un recensore*, «Il Giorno», 27 maggio 1979.
- E. FERRERO, *Monologhi profetici di Pasolini critico*, «La Stampa», 6 giugno 1979.
- W. PEDULLÀ, *Voleva far parlare la vita anziché la parola*, «Avanti!», 17 giugno 1979.
- C. BO, *L'eretico, il teppista e il critico parlato*, «L'Europeo», 26, 28 giugno 1979.
- E. GOLINO, *Quel Pasolini-Narciso che rompe gli specchi*, «la Repubblica», 19 luglio 1979.
- V. SALTINI, *Ti amo, Renzo Tramaglino*, «L'Espresso», 22 luglio 1979.
- M. SPINELLA, *Pasolini: descrizioni di descrizioni*, «Rinascita», 27 luglio 1979.
- M. SPINELLA, *Io, Pasolini dico ai giovani*, «l'Unità», 29 novembre 1979.
- G. RABONI, *Pasolini nel caos del '68*, «Tuttolibri», supplemento a «La Stampa», 8 dicembre 1979.
- E. SICILIANO, *Passione e stile da «luterano»*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1979, poi in *Vita di Pasolini*.
- F. LEONETTI, *Sperimentalismo «a tensione»*, «Alfabeta», n. 8, I, dicembre 1979.

- D. BELLEZZA, *Pasolini inattuale*, «Paese Sera», 25 gennaio 1980.
- L. VILLARI, *Pasolini e la società italiana*, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1980.
- D. DELLA TERZA, *Pasolini critico*, «Italian Quarterly», settembre 1980-gennaio 1981.
- P.V. MENGALDO, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, «Revue des Etudes Italiennes», n.s., XXVIII, 2-3, aprile-settembre 1981, poi in *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, Cleup, Padova 1983, e in *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987.
- C. FERRUCCI, *Pasolini e Luzi, la polemica e il confronto*, «Sigma», XIV, 2-3, maggio-dicembre 1981.
- C. MARAZZINI, *Pasolini dopo le "Nuove questioni linguistiche"*, «Sigma», XIV, 2-3, maggio-dicembre 1981.
- R. RINALDI, *Dall'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini*, «Sigma», XIV, 2-3, maggio-dicembre 1981.
- M. ISNENGHI, *Pasolini giornalista. L'esperienza di «Vie nuove»*, in *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, cit.
- P.P. Pasolini, *L'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, Cleup, Padova 1983.
- T. DE MAURO, *Pasolini critico dei linguaggi*, «Galleria», XXXVI, 1-4, gennaio-agosto 1985, poi in *L'Italia delle Italie*, 1987.
- P.V. MENGALDO, *Pasolini grande critico e poetico raddomante*, «Il Mattino di Padova», 23 novembre 1985.
- T. DE MAURO, *Pasolini linguista*, «The italianist», V, 1985, poi in *L'Italia delle Italie*, 1987.
- S. PARIGI, *Il sogno scritto di un mito*, in *Tutti i film di Pasolini*, Siena 1985.
- C. SEGRE, Saggio introduttivo a *Passione e ideologia*, Einaudi, Torino 1985.
- A. BERARDINELLI, *Pasolini critico letterario*, «L'Indice», n. 3, marzo 1986.
- G. D'ELIA, *Pasolini competente in umiltà*, «il manifesto», 10 gennaio 1988.
- E. SANGUINETI, *Pasolini, il rimpianto*, «l'Unità», 1° novembre 1990.
- A. AFRIBO, *Pasolini quella rosa popolare. Un'Italia di canti tre amore e dolore*, «Cronaca», 20 giugno 1992.
- R. DEIDIER, *I dialetti di Pasolini*, «La Voce Repubblicana», 29 luglio 1992.
- F. FORTINI, *Recensioni e marchette*, «L'Espresso», 22 novembre 1992.
- G.C. FERRETTI, *Ma fu conflittuale anche sul '68*, «il manifesto», 15 dicembre 1992.

- F. FORTINI, *Criticava il «mostro» Valpreda, «il manifesto»*, 15 dicembre 1992.
- S. ROMANO, *Pasolini, le ambiguità negli anni di Valpreda*, «La Stampa», 16 dicembre 1992.
- P. PITTALIS, *I dubbi e i segreti del grande corsaro*, «La nuova Sardegna», 9 gennaio 1993.
- G. BONURA, *Pasolini, un'eredità di schegge corsare*, «il Giorno», 17 gennaio 1993.
- F. DE MELIS, *L'abiura del corsaro*, «il manifesto», 24 ottobre 1993.
- A. ASOR ROSA, *Pier Paolo Pasolini, nostro impolitico profeta*, «l'Unità», 2 novembre 1993.
- O. PONTE DI PINO, *Pasolini, l'abuso del profeta*, «il manifesto», 3 novembre 1993.
- F. FORTINI, *Pasolini & C., fucina degli autoinganni*, «Il Sole-24 Ore», 21 novembre 1993.
- S. CASI, *Quando Pasolini studiava Pascoli*, «la Repubblica», 11 dicembre 1993.
- L. BALDACCI, *Pasolini e Pascoli, poesia in forma di laurea*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 1993.
- W. MAURO, *Il doloroso cammino dal «fanciullino» al sacrificio di Ostia*, «il Giorno», 2 gennaio 1994.
- W. MAURO, *Leggi Pasolini, scopri Pascoli*, «Il Tempo», 10 gennaio 1994.
- M. RAFFAELI, *Sperimentalismo nel nome di Giovanni Pascoli*, «il manifesto», 10 febbraio 1994.
- L. BALDACCI, *Pier Paolo Pasolini progressista? Più che la politica poté lo stile*, «Corriere della Sera», 29 maggio 1994.
- N. FANO, *Il Pasolini recuperato*, «L'Unità», 2 luglio 1995.
- S. ONOFRI, *Elogio del dialetto. La grammatica dalla realtà in poesia*, «l'Unità», 2 luglio 1995.
- S. NIGRO, *E Pier Paolo esplorò il federalismo letterario*, «Il Sole 24 Ore», 16 luglio 1995.
- F. BREVINI, *Dialetti di ritorno*, «Panorama», 28 luglio 1995.
- G. BRISAC, *«Le meilleur de moi-même»*, «Le Monde», 27 ottobre 1995.
- E. BIAGI, *Pier Paolo dei miracoli*, «Panorama», 30 novembre 1995.
- P. BATTISTA, *Pasolini contro la tv di Veltroni*, «La Stampa», 5 dicembre 1995.
- E. GOLINO, *Tra lucciole e Palazzo*, Sellerio, Palermo 1995.
- L. TORNABUONI, *Bocciava Ejzenstejn detestava Doris Day*, «La Stampa», 13 giugno 1996.
- F. BOLZONI, *Pasolini critico cinematografico*, «Rivista del cinematografo», novembre 1996.

- F. FERRI, *Linguaggio, passione e ideologia*, Progetti Museali, Roma 1996.
- P.V. MENGALDO, *Pier Paolo Pasolini*, in *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Miscellanee dedicate a Pasolini

- Omaggio a Pasolini*, «Nuovi Argomenti», n. 49, gennaio-marzo 1976 (interventi di A. Moravia, E. Siciliano, D. Bellezza, A. Zanzotto, F. Fortini, G. Borgna, M. Cucchi, F. Camon e altri).
- Pier Paolo Pasolini poète*, a cura di F. Darbousset, «Le Pont de l'épée», 56-57, settembre 1976 (con interventi di A. Asor Rosa, L. Malerba, C. Mauriac, G. Raboni, V. Sereni e A. Zanzotto).
- Pasolini in Friuli 1943-1949*, Arti grafiche friulane, Udine 1976 (con interventi di G. di Caporiacco, C. Bortotto, L. Morandini, T. Maniacco, A. Giacomini, A. Ciceri, N. Cantarutti, G. Ellero, G. Zigaina, P. Colussi, F. Scodellaro e M. Leonarduzzi, B. Marin, G. Francescutto, P. Colussi, D.M. Turollo, M. Argante).
- Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Gammalibri, Milano 1976 (testi di O. Fallaci, C. Bordini, A. Panagulis, A. Lolini, S. Batisti, G. Grazzini, P. Santi, G.R. Ricci, M. Bettarini, D. Nodari, C. Viviani, R. Boccacci, R. Voller, S. Lanuzza, L. Valentini, R. Capezzuoli, R. Gagno, R. Pepi).
- Lo scandalo Pasolini*, a cura di F. Di Giammatteo, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1976 (con saggi di F. Di Giammatteo, G. Buttafava, V. Fantuzzi, R. Turigliatto, M. Vallora).
- Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, con un intervento inedito di Pasolini: *Una discussione del '64*, Amministrazione provinciale di Pavia, Comune di Alessandria 1977 (scritti di P. Volponi, R. Roversi, G. Manacorda, A. Ferrero e altri).
- Ideologia e stile di un intellettuale militante. Perché Pasolini*, a cura di G. De Santi, M. Lenti e R. Rossini, Guaraldi, Firenze 1978 (materiali di una settimana di studio tenuta a Urbino nel 1976, con interventi di P. Baldelli, D. Bellezza, M. Bettarini, G. Borgna, G. Calvi, N. Ciarletta, G. De Santi, A. De Simone, G. Franzoni e altri).
- Per conoscere Pasolini*, Bulzoni e Teatro Tenda, Roma 1978 (interventi di un convegno tenutosi al Teatro Tenda di Roma il 5/6/7 dicembre 1977, testi di A. Moravia, A. Roncaglia, A. Abruzzese, G. Zigaina, L. Garzanti, D. Maraini e altri).
- Il dialogo, il potere e la morte. Pasolini e la critica*, a cura di L. Martellini, Cappelli, Bologna 1979.
- Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi*, Grasset, Paris 1980 (seminario svoltosi presso l'Istituto italiano di cultura

- e l'Università di Parigi nel maggio del 1979; interventi di M.A. Macciocchi, I. Calvino, F. Wahl, Ph. Sollers, C. Clement, A. Moravia, L. Betti e altri).
- AA. VV., *Pier Paolo Pasolini*, «Sigma», Guida 2-3, maggio-dicembre 1981 (con interventi di G. Santato, G. Baldissoni, G. Bertone, C. Morazzini, L. Fontanella, G. Nuvoli, A. Pennaccini, F. Brevini, R. Rinaldi, C. Vitiello, M. Coury, C. Ferrucci).
- Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, a cura di A. Panicali e S. Sestini, Salani, Firenze 1982 (sintesi delle iniziative su Pasolini svoltesi a Firenze dal 20 marzo al 20 giugno 1980; interventi di G. Contini, O. Becherini, S. Bisch, G. Baldini, G. Cecchini, L. Giusti, R. Gentili, R. Mariani, S. Mariniello, C. Rosati, G. Rossi, R. Sestini, N.S. Thompson, L. Turano, P. Zannoner).
- Pasolini*, «Revue d'Esthétique», n. 3, giugno 1982 (*Thetis* di Pasolini, con scritti di A. Zanzotto, G. Scalia, M.A. Macciocchi, R. Rovers, A. Prete, R. Barthes e altri).
- Pier Paolo Pasolini*, a cura di R. Tordi, «Galleria», 1-4, gennaio-agosto 1985 (Atti di un convegno dedicato a Pasolini nel maggio 1983 presso la facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Roma La Sapienza; interventi di T. De Mauro, L. De Nardis, U. Todini, G. Manacorda, R. Monti, G.P. Brunetta, G.C. Ferretti, P. Larivaille, G. Morandini, M. Pannella, V. Ronsisvalle, R. Roversi, L. Villari, A.M. Caproni).
- Pier Paolo Pasolini: l'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, Cleup, Padova 1983 (testi di G. Santato, F. Brugnolo, L. Vannossi, D. Canciani, J. Linder, P.V. Mengaldo, M. Isnenghi, A. Panicali, G. Pullini, L. De Giusti, G. Bàrberi Squarotti, R. Roversi, A. Zanzotto).
- Pier Paolo Pasolini. «Una vita futura»*, a cura di L. Betti, G. Raboni, F. Sanvitale, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Garzanti, Milano 1985 (interventi di A. Bonito Oliva, G. Raboni, P. Tosi, E. Siciliano e altri).
- P.P. Pasolini. Organizzar il trasumanar*, Marsilio, Venezia 1995 (con interventi di G. Zigaina, Ch. Steinle, P. Weibel, A. Bonito Oliva, M.A. Cuevas, M. Vallora, L. De Giusti, M. Weis, L. Safred).
- Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995 (interventi di I. Gallo, M.G. Bonanno, M. Gigante, L. Torraca, M. Fusillo, V. Russo, U. Todini, L. Canali).
- Il mistero della parola*, a cura di G. De Santi e M. Puliani, Il Cigno, Roma 1995 (interventi di G. De Santi, N. Naldini, G. Zigaina, D. Bellezza, R. Nicolini, F. Quadri, S. Casi, M. Puliani, D. Marchi, C. Carena, A. Panicali e G. Scalia).
- Pier Paolo Pasolini*, «Antologia Vieusseux», n.s., I, 2, maggio-agosto

- 1995 (interventi di E. Siciliano, E. Olmi, G. Manghetti, F. Galluzzi, E. Liccioli, M. Marchi, M. Martini, F. Zabagli, M. Biondi, L. Polese, G. Grillo, S. Givone, G. Maccari, e testi di A. Parronchi e D. Bellezza).
- Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia*, a cura di R. Villa e L. Capitani, Atti del Convegno tenuto a Reggio Emilia, 3 marzo 1995, Centro Stampa del Comune di Reggio Emilia, s.d. (con interventi di L. Serra, L. Capitani, G. Scalia, E. Golino, A. Zanzotto, M.A. Bazzocchi, F. Rossi, E. Lavagnini, G. Borgna).
- Lezioni su Pasolini*, a cura di T. De Mauro e F. Ferri, Sestante, Ripatransone 1997 (interventi di L. Serianni, M. Ponzi, U. Todini, B. Frabotta, A. Ludovico, F. Angelini, Z.G. Barański, N. Borsellino, L.E. Rossi, A.M. Cirese, G. Aristarco, L.M. Lombardi Satriani, M. Prampolini, N. Siciliani de Cumis, S. Peloso, L. Mariti, R. Antonelli, G. Patrizi, C. Marrone, P. Fasano, L. Stegagno Picchio, M. Zancan, L. Gamberale, A. Asor Rosa, M. Serri, B. Zannini Quirini).
- Pasolini a Bologna*, a cura di Davide Ferrari e Gianni Scalia, Pendragon, Bologna 1998 (con interventi di F. Grillini, M.A. Bazzocchi, S. Casi, D. Trento, M. Ricci, P. Mc Carthy, L. Serra, R. Roversi, G. Bemporad, F. Leonetti, F. Mauri, E. De Giorgi, V. Boarini, R. Renzi, P. Bonfiglioli, P. Misuraca, G. Ferretti, A. Panicali, K. Migliori, N. Lorenzini, G. D'Elia).

Biografie, testimonianze biografiche

- Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. Betti, Garzanti, Milano 1977.
- E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978 (ristampa Giunti, Firenze 1995).
- D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, Mondadori, Milano 1981.
- N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.
- Pier Paolo Pasolini, Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1994.
- B.D. SCHWARTZ, *Pasolini requiem*, Marsilio, Venezia 1995 (trad. it. di *Pasolini Requiem*, Pantheon Books, New York 1992).
- A. CHIESA, *Pasolini segreto*, supplemento ad «Avvenimenti», n. 36, 27 settembre 1995.
- D. BELLEZZA, *Il poeta assassinato. Una riflessione, un'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1996.

INDICI

INDICE TEMATICO

I numeri di pagina preceduti da asterisco si riferiscono al volume
Scritti sulla politica e sulla società.

SCRITTI SULL'ARTE

- 31 Personalità di Gentilini (1943)
- 47 Giustificazione per De Angelis (1943)
- 49 Commento allo scritto del Bresson (1943)
- 55 Una mostra a Udine (1943)
- 58 Luciano Minguzzi (1943)
- 181 Paolo Weiss (1946)
- 224 Vernice (1947)
- 227 La luce e i pittori friulani (1947)
- 237 Il ritratto a Udine (1947)
- 265 I termini di Anzil (1947)
- 290 Antologia di Zigaina (1948)
- 302 Pitture di Zigaina (1948)
- 353 Affrescano in segreto la chiesa di S. Eugenio (1950)
- 563 La pittura «dialettale» (1954)
- 585 [La pittura di De Rocco] (1954)
- 606 Toti Scialoja (1955)
- 609 Fabio Mauri (1955)
- 615 [La pittura di Zigaina] (1955)
- 651 [Renzo Vespignani] (1956)
- 2356 [Rodolfo Sonogo] (1961)
- 2380 [Presentazione di *Venti disegni di Renato Guttuso*] (1962)
- 2530 [L'enigma di Zigaina] (1970)
- 2593 [Che cosa è un maestro?] (1971)
- 2606 Breve studio sulla pittura di Lorenzo Tornabuoni (1972)
- 2612 Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana (1972)
- 2657 [La pittura di Carlo Levi] (1974)
- 2672 [La luce di Caravaggio] (1974)
- 2708 La bandiera di Dio (1975)
- 2710 Ladies and gentlemen (1975)
- 2786 [L'arte del Romanino] (1965)

SCRITTI SUL CINEMA

- 699 Nota su *Le notti* (1957)
- 1461 Il «cinema di poesia» (1965)
- 1489 La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura» (1965)
- 1503 La lingua scritta della realtà (1966)
- 1541 *Appendice*. Battute sul cinema (1966-67)
- 1555 Osservazioni sul piano-sequenza (1967)
- 1562 Essere è naturale? (1967)
- 1570 *Appendice*. La paura del naturalismo (1967)
- 1573 I segni viventi e i poeti morti (1967)
- 1582 La *gag* in Chaplin (1971)
- 1584 Res sunt nomina (1971)
- 1592 Il non verbale come altra verbalità (1971)
- 1596 Il cinema e la lingua orale (1969)
- 1600 Il cinema impopolare 1970)
- 1611 Il codice dei codici (1967, 1971)
- 1622 Teoria delle giunte (1971)
- 1628 Il rema (1971)
- 1633 Tabella (1971)
- 1664 [Da *Perché quella di Edipo è una storia*] (1965-66)
- 1668 *Appendice II* (1965)
- 1671 *Excursus* su alcuni usi del piano-sequenza (1965)
- 1675 *Appendice III* (1965)
- 1678 *Appendice IV* (1965)
- 1680 La semiologia della vita o realtà umana come rappresentazione (1965-66)
- 2234 Lo stile di Germi (1959)
- 2238 L'anno del *Generale Della Rovere* (1960)
- 2242 *L'ultima spiaggia* (1960)
- 2245 La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono (1960)
- 2250 Vengono da lontano per scoprire l'Italia (1960)
- 2253 Il letto è muto (1960)
- 2258 Dal diario di uno sceneggiatore (1960)
- 2263 *Puzza di funerale* (1960)
- 2269 *La dolce vita*: per me si tratta di un film cattolico (1960)
- 2280 Una rapina fallita due volte (1960)
- 2285 Sette punti per una polemica: un elenco per Marotta (1960)
- 2393 *Gli ultimi*: «Assoluta severità estetica» (1963)
- 2454 *E venne un uomo* (1965)
- 2533 La mancanza di ogni perplessità (1970)

- 2541 [Risvolto di S. Citti, *Ostia*] (1970)
- 2597 [Premessa a J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*] (1971)
- 2622 *Storie scellerate* (1973)
- 2625 *Sussurri e grida* (1974)
- 2631 *Amarcord* (1974)
- 2638 La pazzesca razionalità della geometria religiosa (1974)
- 2652 Le ambigue forme della ritualità narrativa (1974)
- 2666 *Femmes femmes* (1974)
- 2694 Tre riflessioni sul cinema (1974)
- 2800 Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio (1967)
- 2818 Il sentimento della storia (1970)
- 2821 [Contro Eisenstein] (1973)

SCRITTI SUL DIALETTO

- 61 Dialet, lenga e stil (1944)
- 68 Cronacuta di Paisdòmini (1944)
- 71 Suggestioni onomasiologiche nel Casarsese (1945)
- 74 Academiuta di lenga furlana (1945)
- 152 *Amarezza* di Franco de Gironcoli (1946)
- 157 Al lettore friulano (1946)
- 159 Volontà poetica ed evoluzione della lingua (1946)
- 162 Presentazione dell'ultimo «Stroligut» (1946)
- 172 Lettera dal Friuli (1946)
- 176 Tranquilla polemica sullo Zorutti (1946)
- 214 Il Colloredo e il sonetto (1947)
- 218 Sguardo ai dialettali (1947)
- 221 Dissensi per un sommario di letteratura friulana (1947)
- 232 Il friulano di Carletti (1947)
- 244 Sulla poesia dialettale (1947)
- 282 Dalla lingua al friulano (1947)
- 286 Un dialettale senza dialetto (1948)
- 298 Ragioni del friulano (1948)
- 306 [Introduzione a M. Dell'Arco, *Ottave*] (1948)
- 318 Motivi vecchi e nuovi per una poesia friulana non dialettale (1949)
- 322 Poesia d'oggi (1949)
- 341 Romanesco 1950 (1950)
- 373 Dialetto e poesia popolare (1951)
- 386 Ai margini di Babilonia (1951)
- 402 I dialettali (1952)
- 414 Roma e il Belli (1952)
- 418 [Tre note per «Il Belli»] (1952)

- 420 [Premessa a L. Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca*] (1952)
- 432 Noterella sulla poesia popolare friulana (1952)
- 436 Su un passo del *Giuseppe in Italia* (1953)
- 453 La peste a Roma (1953)
- 458 Il Friuli (1953)
- 479 [Una nota per «Il Belli»] (1953)
- 489 [Cinque note per «Il Belli»] (1953)
- 519 Pamphlet dialettale (1953)
- 534 [Cinque note per «Il Belli»] (1953)
- 544 Tutte le poesie di Barbarani (1953)
- 560 Appunto su Novella A. Cantarutti (1954)
- 562 [Una nota per «Il Belli»] (1954)
- 566 [Presentazione di alcuni poeti dialettali] (1954)
- 570 «Ognun che se esprime se perde» (1954)
- 592 Poesia popolare e poesia d'avanguardia (1955)
- 611 Vann'Antò traduttore di Eluard (1955)
- 632 La poesia popolare (1956)
- 654 Dialetto nella poesia e nel romanzo (1956)
- 666 Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni (1956)
- 713 La poesia dialettale del Novecento (1952)
- 859 La poesia popolare italiana (1955)
- 1007 La lingua della poesia (1957)
- 1032 Un poeta in genovese (1957)
- 1037 Un poeta in abruzzese (1952)
- 1043 Un poeta in molisano (1955)
- 2043 Cesare Zavattini, *Stricarm' in d'na parola* (1974)
- 2108 Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine* (1974)
- 2158 Giorgio Baffo, *Poesie* (1974)
- 2314 Lettera accompagnatoria a Scheiwiller (e ai lettori) (1961)
- 2409 Belli: genio isolato nel deserto senza nipoti né nipotini (1963)
- 2523 Appunti per un saggio su Biagio Marin (1970)
- 2595 [La poesia di Albino Pierro] (1971)
- 2692 [Quarta di copertina di *La nuova gioventù*] (1974)
- 2717 [Riflessioni su un referendum del «Belli»] (1953)
- 2963 In calce al cinema di poesia (1966)
- *459 Ignazio Buttitta: *Io faccio il poeta* (1974)

SCRITTI SULLA LETTERATURA

- 5 Da *A. Soffici o della divulgazione* (1941)
13 *Microcosmo* (1942)
15 «Umori» di Bartolini (1942)
19 Per una morale pura in Ungaretti (1942)
25 Collezioni letterarie (1942)
34 *Dino e Biografia ad Ebe* (1943)
40 Commento a un'antologia di *Lirici nuovi* (1943)
91 Da *Antologia della lirica pascoliana* (1945)
149 Penso ai mondi metafisici... (1946)
167 Poesia di sinistra e di destra (1946)
193 I nomi o il grido della rana greca (1945-46)
199 Sopra alcune immagini di Racine (1945-46)
203 L'ispirazione nei contemporanei (1947)
210 Quattro appunti (1947)
268 Sainte-Beuve (1947)
271 Pascoli e Montale (1947)
294 Poesia della Bemporad (1948)
314 Conversazione letteraria (1949)
337 Dittatura in fiaba (1950)
345 Un piccolo Werther. Enrico Fracassi (1902-24) (1950)
349 *Gli appunti* di Sandro Penna (1950)
357 Benedetto Croce e la poesia pura (1950)
361 Contrabbando romanzesco Friuli-Jugoslavia via Trieste (1950)
366 [Nota all'*Usignolo della chiesa cattolica*] (1951)
369 Letture di malato (1951)
376 Insistenza della voce «Dio» nella nuova poesia italiana (1951)
382 *La capanna indiana* (1951)
389 Referto per «Botteghe oscure» (1951)
394 Voci nella città di Dio (1951)
398 Tema per Sbarbaro (1951)
409 Nota sulla poesia di Giannina Angioletti (1952)
426 Sciascia, Conti, Cavani (1952)
441 La nuova «allegria» di Ungaretti (1953)
447 E dove andremo, Euridice? (1953)
472 Le estasi di Betocchi (1953)
480 Un bestiario celeste nella gabbia d'oro della Manzini (1953)
491 La poesia del galantuomo Bartolini (1953)
499 Bassani (agosto 1953)
507 Una vicenda neocrepuscolare (1953)

- 515 Nota per Naldini (1953)
537 Toti Scialoja (1953)
549 Barolini, Soavi e altri (1954)
572 Una linea orfica (1954)
582 Ritrattino di Perla (1954)
588 *Memorie dell'incoscienza* di O. Ottieri (1954)
601 Enrico Falqui, *Novecento letterario* (1955)
612 Elegia? (Bertolucci, Volponi, Cavani) (1955)
618 Poesia dell'eterno e del mistero (1956)
623 La posizione (1956)
641 Letteratura italiana 1945-55 (1956)
647 La poesia di Giorgio Caproni (1956)
659 Arte e divulgazione (1956)
662 Strenna di poesie (1956)
670 Anna Banti e le passioni del mondo (1957)
674 Nuovi lettori per i classici (1957)
678 La poesia e il Sud (1957)
682 Un giovane poeta (1957)
686 *L'isola di Arturo* (1957)
691 Calvino (1957)
997 Pascoli (1955)
1027 Montale (1956)
1049 Gadda (1953, 1958)
1062 Osservazioni sull'evoluzione del Novecento (1954)
1070 La confusione degli stili (1956)
1089 Noterella sul Carducci (1960)
1092 Un poeta e Dio (1957)
1114 *I Canti dell'infermità* di Rebora (1956)
1117 Sbarbaro (1957)
1120 Saba: per i suoi settant'anni (1953)
1126 Un poeta cattolico (1957)
1129 Penna (1956, 1958)
1149 Bertolucci (1955)
1157 Officina parmigiana (1956)
1160 Bassani (1952)
1165 Caproni (1952)
1170 Implicazioni di una «Linea lombarda» (1953)
1178 Volponi (1955)
1185 Un poeta bolognese (1953)
1192 Solmi: evasione e impegno (1957)
1195 Le poesie di Luzi in laboratorio (1958)
1200 Parronchi e la «via dell'umano» (1957)
1203 Fine dell'*engagement* (1957)
1206 Principio di un *engagement* (1957)

- 1209 I destini generali (1957)
- 1213 Il neo-sperimentalismo (1956)
- 1229 La libertà stilistica (1957)
- 1345 Intervento sul discorso libero indiretto (1965)
- 1376 La volontà di Dante a essere poeta (1965)
- 1391 *Appendice*. La mala mimesi (1966)
- 1400 La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes) (1966)
- 1429 *Appendice*. Guerra civile (1966)
- 1451 Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è (1968)
- 1643 Dante e i poeti contemporanei (1965)
- 1649 *Post scriptum* (1965)
- 1687 Edward Morgan Forster, *Maurice* (1972)
- 1693 [Osip Mandel'stam] (1972)
- 1699 Leo Pestelli, *Perdicca* (1972)
- 1705 Alberto Arbasino, *Il principe costante*; Goffredo Parise, *Silabario n. 1* (1972)
- 1712 Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961* (1972)
- 1718 J. Rodolfo Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*; Storia Augusta; Marcel Schwob, *Vite immaginarie* (1973)
- 1724 Italo Calvino, *Le città invisibili* (1973)
- 1731 Anonimo russo, *La vita di un pellegrino*; Lazarillo de Tormes (1973)
- 1737 Andrej Platonov, *Il villaggio della nuova vita* (1973)
- 1743 Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente* (1973)
- 1750 Mary McCarthy, *Uccelli d'America* (1973)
- 1756 Enzo Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)* (1973)
- 1761 Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti* (1973)
- 1767 Gottfried Benn, *Poesie statiche* (1973)
- 1773 [Alcuni poeti] (1973)
- 1778 Carlo Cassola, *Monte Mario* (1973)
- 1783 Anna Banti, *La camicia bruciata* (1973)
- 1789 Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo* (1973)
- 1795 «Almanacco dello Specchio n. 2»; Marianne Moore, *Il basilisco piumato* (1973)
- 1801 August Strindberg, *Inferno* (1973)
- 1808 [Gadda è morto] (1973)
- 1812 Dario Bellezza, *Il carnefice* (1973)
- 1818 *Il libro dei vagabondi*; Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*; Aldo Pomini, *Il ballo dei pescicani* (1973)
- 1825 Lalla Romano, *L'ospite* (1973)
- 1831 Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*; Gabriel

- García Márquez, *Cent'anni di solitudine*; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!* (1973)
- 1837 Leonardo Sciascia, *Il mare color del vino* (1973)
- 1843 Guido Gozzano, *Poesie* (1973)
- 1849 101 *Storie Zen*; Marcel Granet, *La religione dei Cinesi* (1973)
- 1855 Raffaele La Capria, *Amore e psiche*; J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*; Carlo Sgorlon, *Il trono di legno* (1973)
- 1861 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (1973)
- 1867 Guido Piovene, *L'Europa semilibera* (1973)
- 1873 [Francesco Leonetti] (1973)
- 1879 Fëdor Sologub, *Il demone meschino* (1973)
- 1894 Federico Fellini e Tonino Guerra, *Amarcord* (1973)
- 1900 [Alcuni poeti] (1973)
- 1907 Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere* (1973)
- 1913 [«Che cosa è il teppismo?»] (1973)
- 1921 Alberto Moravia, *Un'altra vita* (1973)
- 1937 Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia* (1973)
- 1944 [Alcuni classici] (1973)
- 1951 [Fenoglio] (1973)
- 1958 [Campana e Pound] (1973)
- 1965 [I giovani che scrivono] (1973)
- 1971 Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo* (1974)
- 1977 Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi* (1974)
- 1983 *D'Annunzio vivente* (1974)
- 1990 Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara I: Dentro le mura* (1974)
- 2002 Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno* (1974)
- 2008 Junichiro Tanizaki, *Neve sottile* (1974)
- 2014 Andrea Zanzotto, *Pasque* (1974)
- 2020 Paolo Volponi, *Corporale* (1974)
- 2028 [Alcuni poeti] (1974)
- 2033 Marianne Moore, *Come una fortezza*; Aleksandr Dovženko, *Taccuini* (1974)
- 2039 «Almanacco dello Specchio n. 3» (1974)
- 2049 Costantino Kavafis, *Poesie nascoste* (1974)
- 2054 Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta* (1974)
- 2059 Francesco Leonetti, *Irati e sereni* (1974)
- 2065 Dacia Maraini, *Donne mie* (1974)
- 2072 Giorgio Bassani, *Epitaffio* (1974)
- 2077 Carlo Cassola, *Gisella*; Tommaso Landolfi, *Le labrene* (1974)
- 2082 Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime* (1974)

- 2086 [In occasione del sesto centenario della morte del Petrarca] (1974)
- 2091 Attilio Lolini, *Negativo parziale* (1974)
- 2096 Elsa Morante, *La Storia* (1974)
- 2113 Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza* (1974)
- 2119 Danilo Dolci, *Non esiste il silenzio* (1974)
- 2124 Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1974)
- 2129 Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*; Tonino Guerra, *I cento uccelli*; Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini* (1974)
- 2138 Pierre-Jean Jouve, *Il mondo deserto* (1974)
- 2143 Davide Lajolo, *I Rossi* (1974)
- 2148 [Autori «di destra»] (1974)
- 2153 Carlo Cassola, *Fogli di diario* (1974)
- 2164 Giovanni Faldella, *Donna Folgore* (1974)
- 2169 Palladio, *La Storia Lausiaca*; Pietro Citati, *Alessandro* (1974)
- 2174 Mario Soldati, *Lo smeraldo* (1974)
- 2185 Luciano, *I dialoghi*; Tito Balestra, *Quiproquo* (1974)
- 2191 Osvaldo Licini, *Errante, erotico, eretico*; Alberto Savinio, *Hermaphrodito* (1974)
- 2196 Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa* (1974)
- 2203 Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*, tomo IV: *Otto-Novecento*; Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame* (1975)
- 2208 Stanislaò Nievo, *Il prato in fondo al mare* (1975)
- 2215 Roberto Denti, *Incendio a Cervara* (1975)
- 2219 Leonardo Sciascia, *Todo modo* (1975)
- 2227 Nota a *Un poeta e Dio* (1958)
- 2230 Nota su Spitzer (1959)
- 2290 La reazione stilistica (1960)
- 2298 Informale e realismo nella poesia di Rondi (1960)
- 2301 Saggio per una antologia (1960)
- 2304 *La noia* (1961)
- 2311 *L'unghia dell'asino* (1961)
- 2318 Nota sul «Menabò» 4 (1961)
- 2321 [Prefazione a G. Cavani, *Zebio Còtal*] (1961)
- 2325 [Profili delle regioni nell'antologia *Scrittori della realtà*] (1961)
- 2344 La Resistenza negra (1961)
- 2364 Bernardo Bertolucci (1962)
- 2366 Il mostro e la fabbrica (1962)
- 2373 [Prefazione a C. Villa, *Il privilegio di essere vivi*] (1962)
- 2375 [Prefazione a E. De Giorgi, *La mia eternità*] (1962)

- 2377 [Prefazione a L. Muccini, *Uomini*] (1962)
- 2391 [Risvolto di *Il sogno di una cosa*] (1962)
- 2395 Un passo di Gadda (1963)
- 2404 Freud conosce le astuzie del grande narratore (1963)
- 2416 Notizia su Amelia Rosselli (1963)
- 2420 [Presentazione di A. Banti, *Le mosche d'oro*] (1963)
- 2424 [Presentazione di A. Frassinetti, *Un capitano a riposo*] (1963)
- 2431 [Presentazione di G. Debenedetti, *Saggi critici*] (1963)
- 2434 [Presentazione del «Menabò» 6] (1963)
- 2437 [Nota su una poesia di G. Manacorda] (1964)
- 2440 [Risvolto di *Poesia in forma di rosa*] (1964)
- 2448 Un piccolo «Vangelo» anarchico (1965)
- 2456 Notizia su Sandra Mangini (1965)
- 2458 [Risvolto di *Alì dagli occhi azzurri*] (1965)
- 2460 Lettura in forma di giornale del *Gazzarra* (1967)
- 2501 Aneddotica dell'integrazione a sinistra (1968)
- 2503 Ah, Italia disunita! (1968)
- 2505 *Teorema*. Come leggere nel modo giusto questo libro (1968)
- 2507 Il discorso critico svolto come fiaba (1970)
- 2511 Al lettore nuovo (1970)
- 2535 Prefazione a V. Gherarducci, *Giorno unico*] (1970)
- 2538 [Risvolto di F. Camon, *Il quinto stato*] (1970)
- 2543 [«Segnalibro» in S. Penna, *Tutte le poesie*] (1970)
- 2552 Editoriale per i «Nuovi Argomenti» del 1971 (appunti) (1971)
- 2556 Che cos'è un vuoto letterario? (1971)
- 2560 *Satura* (1971)
- 2566 Il pensiero perverso (1971)
- 2570 *La beltà* (appunti) (1971)
- 2575 Pasolini recensisce Pasolini (1971)
- 2581 *Viaggio d'inverno* (1971)
- 2586 Miscellanea (1971)
- 2600 [Risvolto di D. Bellezza, *Invettive e licenze*] (1971)
- 2603 [Risvolto di *Trasumanar e organizzar*] (1971)
- 2616 [Risvolto di *Empirismo eretico*] (1972)
- 2619 [Introduzione a F. Camon, *Liberare l'animale*] (1973)
- 2645 Per una poesia su Palazzeschi (1974)
- 2662 Appunti con molti punti per ecc. (1974)
- 2669 [Introduzione a G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*] (1974)
- 2675 [*Primo e Secondo Boiati*] (1974)
- 2721 Non ho amato Claudel (1955)

- 2723 Restiamo nella zona d'operazioni letteraria (1955)
- 2725 «Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi ad una bella canzone» (1956)
- 2727 La mia periferia (1958)
- 2734 Dove va la poesia? (1959)
- 2740 9 domande sul romanzo (1959)
- 2746 Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo (1960)
- 2761 8 domande sulla critica letteraria in Italia (1960)
- 2768 Si ridurranno ad essere degli inventori di *slogans*? (1962)
- 2771 Sottovoce a Moravia (1962)
- 2778 [Una lettera a Guttuso su Delfini e il Premio Viareggio] (1963)
- 2816 [I cinquant'anni della «Ronda»] (1969)
- 2822 È scomparsa dalla mia vita (1975)
- 2863 Una rivista polivalente (1975)
- *421 Sandro Penna: *Un po' di febbre* (1973)
- *449 Giovanni Comisso: *I due compagni* (1973)
- *495 Francesco De Gaetano: *Avventure di guerra e di pace* (1974)
- *500 Ferdinando Camon: *Letteratura e classi subalterne* (1974)

SCRITTI SULLA LINGUA

- 695 Il gergo a Roma (1957)
- 1245 Nuove questioni linguistiche (1964)
- 1271 *Appendice*. Un articolo su «L'Espresso» (1965)
- 1276 Un articolo su «Il Giorno» (1965)
- 1282 Altro articolo (1965)
- 1287 Diario linguistico (1965)
- 1305 Al lettore (1972)
- 1307 Dal laboratorio (Appunti *en poète* per una linguistica marxista) (1965)
- 2442 «Lo ripeto: io sono in piena ricerca» (1965)
- 2545 Il calcio «è» un linguaggio con i suoi poeti e prosatori (1971)
- 2825 Volgar'eloquio (1975)

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

a cura di Paola Italia
con la collaborazione di Sara Rosini

Nell'indice si registrano i nomi di persona, dei periodici, delle istituzioni e dei premi letterari, delle opere letterarie, artistiche, musicali e cinematografiche.

I titoli delle opere compaiono sotto i nomi dei rispettivi autori. Per Pasolini e alcuni autori maggiori sono stati indicizzati anche i singoli testi, preceduti da un uncino (>) e riportati sotto le relative sezioni solo quando queste ultime vengono citate esplicitamente. I titoli ricostruiti dai curatori figurano tra parentesi quadra; quelli relativi a opere solo progettate sono preceduti da un asterisco; quelli provvisori sono registrati tra parentesi accanto al titolo definitivo. Eventuali errori nella citazione di nomi e titoli sono corretti nell'indice e segnalati al lettore; es.: Brakhage Stan (*err.* Burkage). Gli pseudonimi sono a lemma, seguiti dal nome dell'autore tra parentesi tonda.

Per i nomi di origine slava si adotta la grafia oggi in uso.

Abrescia Francesco Saverio, 755
– *Rime baresi*, 755
Abelardo Pietro, 2196, 2762
– *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*, 2196-202
Academiuta di lenga furlana, 74-6, 157, 158, 160, 161, 162, 174, 298, 299, 326, 328, 332, 334, 335, 336, 851, 852
Accrocca Elio Filippo, 1065, 1203
Acquarone Aldo, 808, 1168
Adali-Mortty G., 2351
Adamoli Carlo Domingo, 808n
Addison Joseph, 861
«Adige, L'», 830n
Adorno Theodor Wiesengrund, 2057, 2058, 2738, 2743
«Aevum», 920
Affede Mario, 786
Afro (Afro Basaldella), 241
Agnelli Giovanni, 2061
Agnoli Johannes, 1657
Agostino, santo, 1226, 2087
Airolti Alberto, 799
Ajello Nello, 2064
Alain-Fournier Henri (Henri-Alban Fournier)
– *Le grand Meaulnes*, 1754
Albanese Guido, 767
Albano Mario, 807
– *A Mistral: omagi di poeta piemonteis*, 807n
Albee Edward, 2485n
Alberti Rafael, 412
Albini Umberto, 2591
Alceo, 492
Aleari Aleario, 246, 248n
Aleramo Sibilla, 1958, 1960
Alesi Eros, 1796
Alessandro Magno, 2170, 2171, 2172, 2173, 2187

Alfonso, santo, 718

Alfredino (Alfredo Nicola), 807

Alicata Mario, 1314

Alighieri Dante, 62, 65, 69, 70, 137n, 179, 423, 862, 888, 905, 1226, 1295, 1351, 1352, 1376-90, 1391-9, 1473, 1474, 1612, 1643-8, 1649, 1650, 1700, 1833, 1846, 1847, 1861, 1888, 1949, 2004, 2005, 2006, 2088, 2166, 2287, 2312, 2333, 2334, 2335, 2337, 2341, 2361, 2451, 2538, 2774; >*Guido 'i vorrei...*, 1702

– *Divina Commedia*, 62, 65, 179, 283, 716, 1050, 1376-90, 1644, 1645, 1949

– *Inferno*, 423, 449, 2447

– *Purgatorio*, 1888

– *Paradiso*, 1888

– *Il fiore*, 1396

– *La Vita Nova*, 1187

«Almanacco dello Specchio», 1795-8, 2039

Almansi Guido, 2002-7

– *L'estetica dell'osceno*, 2002-7

Alonge Antonino, 727 e n

– *Cusarelle*, 727n

– *'O vico d' 'e suspire*, 727n

– *Pennellate napoletane*, 727n

Alvaro Corrado, 750, 751, 968

– *Gente in Aspromonte*, 750

Amalteo Pomponio, 225

Amari Michele, 101, 246n

Amendola Giorgio, 1996

Ammannato Ugo, 747 e n

– *Ciumara*, 747n

Ammirà Vincenzo, 752, 755

Ampère Jean-Jacques, 899n

– *Instructions relatives aux Poésies populaires de la France*, 899n

Anacreonte, 262

ANCESCHI Luciano, 27, 40-6, 107, 169, 204, 282, 349, 510, 553, 555, 663, 684, 1063, 1095, 1130, 1131, 1172, 1174, 1177, 2300

– *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, 107, 169, 204, 624

– *Linea lombarda* (a cura di), 510, 555, 684, 1170-8, 1172n

– *Lirica del Novecento* (a cura di), 531, 532, 553, 1063

– *Lirici nuovi* (a cura di), 37, 40-6, 1174

– *Saggi*, 1130

Andersen Hans Christian, 2480n

Andrea da Barberino

– *I Reali di Francia*, 599, 880

– *Guerin Meschino*, 599, 880

- Andrea Del Sarto (Andrea d'Agnolo di Francesco), 186
 Andreoli Nino, 782 e n, 911
 – *Me l'ha detto la luna*, 782n
 Andreotti Giulio, 1865, 1866
 Anelli Luigi, 767 e n
 – *Fujj'ammësche*, 767n
 Angeli Liliana, 664
 – *I miei anni*, 664
 Angeli Siro, 220, 664
 Angioletti Giannina, 409-13, 583
 — *Nascemmo ignari di tutto*, 409-13
 Angioletti Giovan Battista, 49, 50, 51, 52, 485
 Angiolieri Cecco, 498, 677, 1394
 «Annali del Museo Pitrè», 594, 947n, 962n
 Annibale, 2187
 Annigoni Pietro, 1619
 Annovazzi Aristide, 799n
 Anonimo romano
 – *Vita di Cola*, 2337
 Anonimo russo, 1731-6
 – *La via di un pellegrino*, 1731-6
 Anselmo di Laon, 2197
 «Antologia, L'», 863
Antologia Palatina, 583, 2188
 Antonelli Giuseppe, 1916
 Antonelli Susanna, 945
 Antonielli Sergio
 – *Lirica del Novecento* (a cura di), 531
 Antonio Marco, 695
 Antonio, santo, 2052, 2170
 Antonioni Michelangelo, 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 1483, 1486, 2802, 2803
 – *Deserto rosso*, 1477, 1479
 Anzil Aulo, 228, 242, 243, 265-7
 – *Figura*, 228
 – *Marisa*, 243
 – *Nudo*, 228
 – *Paesaggio*, 228
 Apollinaire Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky), 412, 428, 625, 1005, 1688, 1696, 1904, 2049, 2159
 – *Calligrammes*, 412, 1215
 Apollonio di Tiana, 2119, 2121
 Apollonio Umbro, 1132
 Appinzapalu Martinu, 749

- «Approdo, L'», 1239
 «Approdo letterario, L'», 2525n
 Apuleio Lucio, 2185, 2186
 – *L'asino d'oro*, 2185
 Aragon Louis, 171, 258, 2677
 Arbasino Alberto, 1230, 1291, 1664, 1701, 1705-7, 1710, 1722, 2051, 2058, 2167, 2205-7, 2255, 2442, 2446, 2477, 2478, 2479, 2562, 2778
 – *Certi romanzi*, 2442
 – *Fratelli d'Italia*, 1705, 2479
 – *Il principe costante*, 1705-7, 1710
 – *La bella di Lodi*, 1705, 1706
 – *Specchio delle mie brame*, 2205-7
 – *Super Eliogabalo*, 1705
 «Arcadia», 743, 950n
 Arcangeli Francesco, 54, 385, 466, 1157, 1190, 2374, 2513
 Arcangeli Gaetano, 385, 1157, 1190
 Archiloco, 492
 «Architrave», 54
 «Archivio», 872
 «Archivio delle tradizioni popolari», 959n
 «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», 755n
 Arecco Sergio, 1592n
 Argante Mario, 220, 336, 850
 Argeo (Celso Cescutti), 63, 66, 323, 467, 749, 799, 854, 855
 Arienti Antonio, 797 e n
 – *I sonetti del Tancogn*, 797n
 Ariosto Ludovico, 258, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1355, 1361, 1388, 1699, 1861, 1885, 1905, 2332
 – *Orlando furioso*, 1348
 Aristobulo, 2171
 Aristotele, 1651, 2587, 2799
 Arnim Ludwig Achim von, 862, 875
 Arnold Paul, 2136-7
 – *Viaggio fra i mistici del Giappone*, 2136-7
 Arpino Giovanni, 1085, 1223
 – *Barbaresco*, 1223
 Artaud Antonin, 2486n
 Artoni Gian Carlo, 1159, 1160
 – *La villa e altre poesie*, 1159
 – *Poesie*, 1160
 Ascoli Graziadio Isaia, 159, 172, 174, 178, 282, 386, 432, 846 e n, 847, 921, 1054, 1055, 1277, 1690, 2011, 2365
 Ashbery John, 1796, 1797

- Asor Rosa Alberto, 1991, 1992
Atanasio, santo, 2052
– *Vita di Antonio*, 2052, 2170, 2173
Attanasio Giovanni, 727 e n
– *Cusarelle noste*, 727n
– *L'Arca di Noè*, 727n
– *Pace e bene*, 727n
Attardi Ugo, 2648
Attuly Lionel, 2349
Aubanel Théodore, 521n, 742, 803
Auden Wystan Hugh, 1798
Auerbach Erich, 699, 701, 1079, 1087, 1091, 1383, 2020, 2021, 2270, 2325, 2761
Aumu David, 1214
– *Notte d'Ulisse*, 1214
Avalle D'Arco Silvio, 1275n, 2194
«Avanguardia», 2725
«Avanti cul brun!», 850n
Avanzi Vittorio, 544
Avenali Marco, 354, 355
Averna Giuseppe, 1222
– *Il Cavaliere Gotico*, 1222
Azzano, 226
– *San Viti*, 226

Bàbalis, 2681
Babel' Isaac, 1739, 1884
Bacchelli Riccardo, 35, 370, 371, 437, 438, 788
– *Il diavolo al Pontelungo*, 371, 437
– *Il fiore della Mirabilis*, 370
Bach Johann Sebastian, 77-90, 293, 1714
– *Sei sonate per violino solo*, 77-90
– *Sonata n. 6*, 109
Bachofen Johann Jacob, 2053
Bacigalupo Nicolò, 808n
Badoni, 1176
Baffo Giorgio, 2158-63
– *Poesie*, 2158-63
Baganzani Sandro, 832n
Baglio Gino, 1068, 1224
Baioni Giuliano, 1768, 1770
Bakunin Michail Aleksandrovič, 169, 1938
Balászovits Lajos, 2641, 2642
Balbino Giuliano, 92, 126
– *La poesia di Giovanni Pascoli*, 92n
Baldacci Luigi, 2028

- Baldelli Ignazio, 1298
 Baldi Bernardino, 888
 Baldini Antonio, 258, 484, 776n, 1249, 2816
 Baldini Gabriele, 219, 566, 674, 1917-20
 – *Memorietta sul colore del vento*, 1917-20
 Balducci Ernesto, 2786
 Balestra Tito, 390, 2188-90
 – *Quiproquo*, 2188-90
 Balestrieri Domenico, 796
 Balestrini Nanni, 1368, 1411
 Bally Charles, 1245, 1292, 1349
 Balzac Honoré de, 521, 1837, 1944, 1946, 1947, 1951, 2758
 – *Eugénie Grandet*, 1944, 1946, 1947
 Banfi Antonio, 320
 Banti Anna, 601, 603, 646, 670-3, 1086, 1249, 1783-8, 2420-3
 – *Artemisia*, 670, 671, 2420
 – *Il bastardo*, 670-3
 – *I Porci*, 2420
 – *Je vous écris d'un pays lointain*, 1783
 – *La camicia bruciata*, 1783-8
 – *Lavinia fuggita*, 670, 671, 2420
 – *Le donne muoiono*, 601
 – *Le mosche d'oro*, 2420-3
 Barata Martins J., 355
 Baratta Gino, 2192
 Barbarani Berto, 528, 529, 535, 544-8, 798n, 799, 800, 804, 812, 819n, 830, 831, 832, 833, 916
 – *Canzoniere veronese*, 830n
 – *El campanar de Avesa*, 830n
 – *El rosario del cor*, 544, 830n
 – *Giulietta e Romeo*, 830n
 – *I due canzonieri*, 830n
 – *In Val Polesela*, 830n
 – *I pitochi*, 830n
 – *I quattro canzonieri*, 830n
 – *I sogni*, 804, 830n
 – *L'autunno del poeta*, 830n
 – *Le Adesine*, 830n
 – *Le Montebaldine*, 830n
 – *Matinade*, 830n
 – *Nuovo canzoniere veronese*, 830n
 – *Tutte le poesie*, 544-8
 Barbato Andrea, 1273
 Barberi Livio, 782n
 – *La lodola sotterrata*, 782n
 Barberis Alfredo, 2447

- Barbey d'Aurevilly Jules Amedée, 168
 Barbi Michele, 599, 878, 880, 903, 905, 969
 Barbisan Giovanni, 240
 Baretto Carlo, 807
 Baretto Giuseppe, 162
 Bargellini Piero, 5
 Barile Angelo, 1126-9
 – *Quasi sereno*, 1126-9
 Barilli Bruno, 34
 Barilli Cecrope, 390, 815n
 Barilli Renato, 601, 604, 626, 2507
 – *Avvertenza finale*, 601
 Barker George, 393
 Barocci (Federico Fiori), 186
 Barolini Antonio, 549-54, 1063, 1064
 – *La gaia gioventù*, 549-54, 555, 1063
 Barrella Giovanni, 797 e n
 – *Poesie*, 797n
 Barth Karl, 392
 Barthes Roland, 1292, 1391, 1400, 1409, 1416, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1499, 1500, 1549, 1550, 1552, 1553, 2061, 2063, 2479, 2546, 2548, 2696, 2788, 2804, 2819
 – *Il grado zero della scrittura*, 1500
 Bartoli Daniello, 888
 Bartoli Francesco, 2192
 Bartolini Elio, 363-5, 507, 2160
 – *Icaro e Petonio*, 364
 Bartolini Luigi, 15-8, 57, 389, 427, 447, 491-8, 1180
 – *Il cane scontento*, 17, 18
 – *L'orso, ed altri amorosi capitoli*, 18
 – *Passeggiata con la ragazza*, 15, 16, 18
 – *Pianete*, 491-8
 Basaglia Franco, 1934
 Basetti Atanasio, 863, 939
 – *Canti contadineschi*, 939
 – *Saggio di poesie contadinesche*, 863
 Basile Giambattista, 717, 2338
 Baslini Carlo, 797 n
 – *Pennellad*, 797n
 Bassani Giorgio, 385, 391, 392, 428, 449, 499-506, 645, 1062, 1063, 1064, 1083, 1084, 1157, 1160-5, 1249, 1250, 1252, 1255, 1256, 1295, 1297, 1313, 1369, 1370, 1762, 1990-4, 2072-6, 2290, 2364, 2421, 2503, 2508, 2509, 2510
 – *Cinque storie ferraresi*, 1990, 1992

- *Epitaffio*, 2072-6
- *Gli occhiali d'oro*, 2509
- *Il romanzo di Ferrara, I: Dentro le mura*, 1990-4
- *L'airone*, 1762, 2073
- *La passeggiata prima di cena*, 391, 428, 499-506
- *Un'altra libertà*, 428, 449, 499, 501, 1160-5
- Bassega, 800
- Battaglia Roberto, 990
- *Storia della Resistenza*, 990
- Battisti Carlo, 386, 432, 755n, 846, 921
- *Storia della questione ladina*, 846n
- Bauch Luigi, 833
- Baudelaire Charles, 9, 91, 99, 107, 142, 150, 163, 168, 178, 203, 205, 258, 263, 358, 399, 428, 531, 537, 541, 998, 1154, 1747, 2005, 2006, 2274, 2762
- *I fiori del male (Les fleurs du mal)*, 169, 1795
- Bauer Felice, 1843
- Bayle Pierre, 269
- Beardsley Aubrey Vincent, 181
- Beato Angelico (Guido di Pietro), 262, 355
- Beaumarchais Pierre-Augustine Caron de, 269
- Beckmann Max, 542, 791
- Bédier Joseph, 862, 885, 932
- Beethoven Ludwig van, 78, 109
- *Quinta sinfonia*, 79, 109
- *Sesta sinfonia*, 78, 109
- Begani Orsini, 820n
- Beggiato Fabrizio, 2196
- «Belfagor», 162, 1859
- Bellatalla Archimede, 786
- Bellezza Dario, 1453, 1777, 1812-7, 1965, 2579, 2600-2
- *Il carnefice*, 1812-7, 1965
- *Invettive e licenze (err. Licenze e invettive)*, 1965, 2600-2
- *Lettere da Sodoma*, 1815, 1965
- *L'innocenza*, 1965
- Belli Giuseppe Gioachino, 78, 244, 245, 252, 255, 313, 341, 342, 372, 403, 408, 414-7, 420, 421, 422, 423, 424, 453, 454, 455, 456, 517, 523, 527, 528, 532, 720, 736, 756, 771, 772, 773 e n, 774, 775n, 776, 778n, 779, 780, 783, 784, 785n, 787, 789, 790, 791, 800, 806, 812, 813, 827, 938, 967, 1051, 1792, 2005, 2006, 2162, 2232, 2337, 2338, 2397, 2409-15, 2622
- «Belli, Il», 418-9, 536, 561, 566, 1239, 2717-20
- Belli Vincenzo, 786
- Bellini Giovanni, 1317

- Bellocchio Marco, 2800-15
– *I pugni in tasca*, 2800-15
Bellonci Goffredo, 582, 764
Bellosi Giuseppe, 820n
– *La Teggia di Aldo Spallicci e altri libri scolastici di cultura regionale romagnola* (a cura di), 820n
Bellunello Andrea da San Vito, 225, 231
Belotti Bortolo, 800n
– *Poesie bergamasche*, 800n
«Beltempo», 342, 784n
Belyj Andrej, 1950
Bemporad Giovanna, 294-7, 2591, 2592
– *Esercizi. Poesie e traduzioni*, 294-7
Bendicenti Giacinto, 754
Bene Carmelo, 2492n
Benedetti Arrigo, 2776
Benedetto, santo, 1226
Benedict Ruth, 927n
Benn Gottfried, 1767-72
– *Poesie statiche*, 1767-72
Benoit (Bengt Lidforss), 1806
Benson Robert, 939n
– *Sketches of Corsica*, 939n
Benvenuti Nino, 1778, 1779
Béranger Pierre-Jean, 803n
Berchet Giovanni, 247n, 248, 583, 796, 863, 985, 1090, 1091
Bergman Ingmar, 1480, 1484, 1485, 2625-30, 2801
– *Il rito*, 2625, 2626
– *L'occhio del diavolo*, 1485
– *Luci d'inverno*, 2625
– *Persona*, 2625
– *Sussurri e grida*, 2625-30, 2643
Berlese Agno, 832
Berlinghieri, 2443
Berlinzoni, 2443
Bernanos Georges, 1891, 2721
Bernari Carlo, 645, 827
Bernart de Ventadorn, 476
Berneri Giuseppe, 783n
Berni Ettore, 799
Bernoni Domenico Giuseppe, 918, 985
Berti Antonio, 787
Bertini Dante, 831, 832
– *Cante e cantari*, 831n

- ... e giù sti vers!, 797n
- *Poemetti*, 831n
- *Poesie varie*, 797n
- *Poesie venete*, 831n
- Bertini Enrico, 797 e n
- Berto Giuseppe, 601, 603, 1414, 1835-56
 - *Il brigante*, 601, 603
 - *Il cielo è rosso*, 603
 - *Ob, Serafina!*, 1835-6
- Bertocchi Silvio, 58
- Bertolucci Attilio, 46, 382-5, 406, 428, 476, 516, 549, 553, 612, 613, 645, 664, 683, 854, 1002, 1022, 1038, 1064, 1069, 1077, 1149-57, 1158, 1181, 1184, 1190, 1192, 1250, 1777, 1798, 1905, 2255, 2291, 2364, 2369, 2504, 2579, 2581-5
 - *Fuochi in novembre*, 383, 1152
 - *In un tempo incerto*, 1151, 1152
 - *La capanna indiana*, 382-5, 1149
 - *Lettera da casa*, 383
 - *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo* (a cura di), 2325-43
 - *Sirio*, 382, 383, 1151, 1152
 - *Viaggio d'inverno*, 2581-5
- Bertolucci Bernardo, 448, 1159, 1477, 1478, 1479, 1480, 1482, 1483, 1526, 1532, 1539, 1570, 1571, 2364-5, 2643-4, 2801, 2802
 - *Prima della rivoluzione*, 1479, 1480, 1526, 2801
 - *Ultimo tango a Parigi*, 2628, 2643-4
- Bertoni Giulio, 258, 342, 784n, 814, 1333
- Besana Luigi, 797
- Betocchi Carlo, 112n, 211, 384, 389, 406, 442, 448, 461, 472-8, 484, 517, 551, 576, 578, 598, 625, 650, 683, 853n, 879n, 1002, 1038, 1067, 1077, 1127, 1128, 1142, 1169, 1777, 2040, 2082-5, 2291
 - *Altre poesie*, 389
 - *Festa d'amore* (err. *Poesia d'amore*, a cura di), 473
 - *Prime e ultimissime*, 2082-5
 - *Realtà vince il sogno*, 389, 473, 477, 576
 - *Un ponte nella pianura*, 473
- Bettarini Mariella, 2094
- Betteloni Gianfranco, 832n
- Betteloni Vittorio, 1131, 1793
- Betti Laura (Laura Trombetti), 1273, 2272, 2363, 2784
- Bettoja Franca, 2236
- Beumont A., 863
- Bevilacqua Alberto, 1159, 1414
- Biancale Michele, 181, 190
- Bianchi Andrea, 833

- Bianchi Giorgio
– *Il moralista*, 2245
- Bianchi Oliviero, 174
- Bianchi Pietro, 1958, 2255
- Bianchino, 984
- «Bianco e Nero», 1582n, 1584n
- Biancone (Girolamo Blancòn), 214
- Bianconi, 813n
- Bibbia*
– *Nuovo Testamento*, 144, 1289, 1415, 2040
- «Biblioteca italiana», 796n
- Bierti Cesco (Francesco Bierti), 55, 56, 57
– *Fiori in rosso*, 57
– *Il vaso verde*, 57
- Bigazzi Roberto, 1761, 2203
- Bigiaretti Libero, 219
- Bigongiari Piero, 603, 1133
- Bilenchi Romano, 34-9, 385, 391, 503, 589, 612, 1085
– *Conservatorio di Santa Teresa*, 13, 38
– *Dino*, 34-9
- Billi Raffaele Luigi, 787
- Binazzi Bino, 1958
- Bini Alfredo, 2258, 2259
- Birga Arturo, 786
- Birolli Renato, 51, 54
– *Nudo dal velo nero*, 54
- Birolli Zeno, 2192
- Biscottini Umberto, 749n, 939
– *Fiorita di poesie còrse*, 749n
- Blaga Lucian, 325
- Blanchot Maurice, 2061, 2063, 2220
– *Lautréamont e Sade*, 2220
- Bo Carlo, 21, 22, 167, 206, 207, 268, 269, 270, 398, 399, 401, 407,
502, 507, 597, 603, 625, 630, 825n, 879n, 1105, 1161, 2577,
2766, 2768
– *Otto studi*, 398
- Boas Franz, 927n
- Boccaccio Giovanni, 773n, 2004, 2005, 2006, 2361, 2538
– *Decameròn*, 773n, 969, 2004
- Bocchialini Jacopo, 815n, 910, 912
– *Il dialetto vivo di Parma e la sua letteratura*, 815n
– *Rispetti d'amore raccolti nell'Appennino parmense*, 910
- Boccola Enzo, 799
- Bodini Vittorio, 600, 882n
– *La luna e i Borboni*, 600

- Boiardo Matteo Maria, 254, 476, 2332
 – *Orlando Innamorato*, 96
 Boileau Nicolas (Boileau-Despréaux), 201, 2659
 Boine Giovanni, 162, 347, 398, 401, 444, 572, 650, 809, 1115, 1123, 1168, 1169
 Bolaffio, 1019, 1020
 «Bollettino storico piacentino», 820n
 Bolognini Mauro, 2250, 2251, 2258-62
 – *Giovani mariti*, 2262
 – *Il bell'Antonio*, 2258-62
 – *La notte brava*, 2240, 2262, 2266
 – *Metello*, 1608
 Bolza Giorgio, 797 e n
 – *Canzon e sogn*, 797n
 – *Compagn de scoeula*, 797n
 – *Granitt de pever*, 797n
 – *On sabet grass*, 797n
 Bolza Giovanni Battista, 178
 Bona Gianpiero, 680
 Bonacelli Paolo, 2641
 Bongiorno Mike, 1290, 2831, 2848
 Bonichi Gino, *vedi* Scipione
 Bonini Pietro, 63, 66, 787, 848
 Bonnard Pierre, 49
 Bonnefoy Yves, 1796
 Bonomo Giuseppe, 593, 962n
 Bonsanti Alessandro, 34, 589, 1079
 Bontempelli Massimo, 439, 2778, 2779
 Bonvesin de la Riva, 677, 791, 796, 2329
 Borelli A., 833
 Borgato Olga, 832n
 Borges Jorge Luis, 1833, 2042
 Borgese Giuseppe Antonio, 727, 764, 2203
 Borsi Giosuè, 764
 Bortotto Cesare, 74, 165, 324, 325, 336, 853
 Bosca Costantino, 782
 Bosi Carlo, 987
 Bosquet Michel, 2184
 Bottiglioni Gino, 159, 749n
 «Botteghe oscure», 389-93, 1117, 1159, 2364
 Bourde Paul, 940
 Bourdet Edouard, 201
 Bovio Libero, 524, 729, 731
 – *Poesie*, 729n

- Boyer, 803n
Bozzi Enrico, 760
Bozzi Teofilo, 786
Bracco Roberto, 727
– *Chi chiagne chi ride*, 727n
– *Vecchi versetti*, 727n
Brakhage Stan (err. Burkage), 1578
Branca Giuseppe, 2565n
Brancati Vitaliano, 212-3, 339, 744, 827, 1839, 2258, 2259, 2260, 2261, 2341
– *Don Giovanni in Sicilia*, 212
– *Gli anni perduti*, 34
– *Il vecchio con gli stivali*, 212
– *I piaceri*, 744
«Brandé, Ij», 803, 807
Brandell Gunnar, 1806
Brandirali Aldo, 1876
Brando Marlon, 695, 2284, 2643
Braque Georges, 50, 167, 304, 2302
Brasseur Pierre, 2261
Brecht Bertold, 1423, 1425, 2456, 2481, 2482, 2494
Brera Gianni, 2545, 2546, 2547, 2549, 2550
Brero Renzo, 807
Bresson Georges, 49-54
Bresson Robert, 2140
Breton André, 167, 171
Briganti Gabriele, 997
Brigiotti Luigi, 767 e n
– *La torre de lu Ddome*, 767n
– *Nu recorde de l'Espusiziune didattica*, 767n
Brignetti Raffaello, 390-1
Brodskij Josif, 2041, 2042
Brofferio Angelo, 803n, 985
Bronzini Giovanni, 592, 594, 882n, 928, 962
– *Tradizioni popolari in Lucania*, 592, 882n, 962
Brooks Gwendolyn, 2348
Brown Norman O., 2114
– *Corpo d'amore*, 2114
Brunel Giosef, 919
Bruni Bruno, 74, 165, 327
Brusini Darmo, 230, 231
– *Gli aeroplani*, 231
– *Lunatici*, 231
– *Riposo*, 230
– *Ritratto*, 230

Bruzzano G. B., 753n

– *Calabria*, 753n

Bucham Peter, 861

Buddha, 1851, 1852, 1853, 1888

Budigna Luciano, 376

Bujatti Anna, 2108

– *Le ciminiere di bambù. 99 poesie cinesi dal Balzo in avanti a oggi*
(a cura di), 2108

Bujeaud J., 899n

– *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois ecc.*, 899n

Bulgakov Michail Afanas'evič, 1713, 1737, 1884

Bulgarelli Giacomo, 2548

Buñuel Louis, 1471

– *Le chien andalou*, 1471

Buonarroti Michelangelo, 28, 29, 356, 1107, 1166

Bürger Gottfried, 862, 874, 875

Burka Ben, 1396

Burke Edmund, 107, 204

Burns Robert, 861

Burri Alberto, 2465

Bussi Federico, 799n

Bussotti Sylvano, 1610

– *Rara film*, 1610

Butera Vittorio, 750, 754

– *Prima cantu e... doppu cantu*, 754n

Butor Michel, 1652, 2740, 2742

Buttitta Ignazio, 218, 374, 611, 746 e n

– *Lu pani si chiama pani*, 611, 746n

– *Marabedda*, 746 e n

– *Sintimintali*, 746n

Buyssens Eric, 1506, 1507

– *Les langages e le discours*, 1506

Buzzi Nino, 782n

– *Sincerità*, 782n

Cacciaguerra Perla, 582-4

– *Nove fanciulle*, 582-4

Cacciatore Edoardo, 1222

Cadorna Luigi, 264

«Caffè, Il», 2723

«Cahiers du cinéma», 1549

«Calabria, La», 916n

Calabrò Giovanni, 489

– *Villotte friulane*, 489

- Calderón de la Barca Pedro, 2498
Callas Maria (Maria Kalogerópoulos), 2818
Callistene, 2171
Calvia Pompeo, 749 e n
– *Sassari magnu*, 749n
Calvino Italo, 645, 691-4, 1083, 1084, 1085, 1086, 1251, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1718, 1719, 1723, 1859, 1956, 2369, 2723
– *Fiabe italiane* (a cura di), 691-4
– *Le città invisibili*, 1718, 1723, 1724-30
– *Le cosmicomiche*, 1725
Calzavara Ernesto, 490
– *I fiori di carta*, 490
– *Il nuovo mondo*, 490
Calzolari B., 1222
– 42 poesie, 1222
Cambridge History of English literature, 892n
Camerini Mario, 553, 1063
Camões Luis Vaz de, 2513
Camon Ferdinando, 1797, 2108, 2538-40, 2619-21
– *Fuori storia*, 2619
– *Il quinto stato*, 2538-40
– *Letteratura e classi subalterne*, 2108
– *Liberare l'animale*, 2619-21
Campana Dino, 46, 347, 400, 444, 445, 447, 494, 573, 580, 604, 626, 792, 822, 1113, 1115, 1180, 1958-61, 2194
– *Opere e contributi*, 1958-61
Campana Ermino, 767n
– *Voci d'Abruzzo*, 767n
Campana Fanny, 1959
«Campo di Marte», 1129
Camporesi Piero, 1818-9, 1820
– *Il libro dei vagabondi* (a cura di), 1818-9
Canale, 963
Canci Magnano Ugo, 229
Cancrini Luigi, 1965
Canello Ugo Angelo, 2204
Canetti Elias, 1843, 2102, 2116-8
– *Massa e potere*, 2117
– *Potere e sopravvivenza*, 2102, 2106, 2116-8
Cannas Battista, 750
Canossi Angelo, 420, 526, 528, 799, 800, 801, 812, 967
Cantalamessa Carmelo, 822n

- Cantarutti Novella Aurora, 319, 332, 333, 334, 336, 418, 468, 560-1, 851 e n, 852, 2717, 2718
 – *Puisiis*, 418, 852, 853
Canti popolari de' Campagnoli toscani, 863
 Cantoni Aurelio, 332, 333, 334, 335, 336, 851 e n
 Cantoni Rocco, 799n
 Canu Agniru, 749
 Capasso Aldo, 22, 103, 123, 379
 Capote Truman, 393
 Capra V., 819n
 Caprettini Gian Paolo, 2194-5
 – *San Francesco, il lupo, i segni*, 2194-5
 Caproni Giorgio, 448, 461, 566, 598, 645, 647-50, 665, 683, 809, 879n, 1067, 1165-9, 1777, 1985, 2291
 – *Il passaggio d'Enea*, 647-50
 – *Le stanze della funicolare*, 1165-9
 Capuana Luigi, 521, 733, 739n, 823
 Capurro Giovanni, 718, 719, 723, 953n
 – *Carducianelle*, 718n, 719
 – *N'atu munasterio*, 718n, 719
 – *Napulitanate*, 718n
 – *'Nzalatella mischiata*, 718n, 719
 – *Pascale 'a cascetta*, 718n
 – *Poesie postume*, 718n
 – *Poesie*, 718n
 Caputiello, 959
 Cara Berto, 750
 Caravaggio (Michelangelo Merisi o Amerighi da), 266, 1981, 1982, 2656, 2672-4, 2788, 2797
 Carbone Costanzo, 808n
 Cardarelli Vincenzo (Nazareno Caldarelli), 35, 313, 427, 439, 442, 447, 620, 643, 674, 1012, 1071, 1078, 1180, 1249, 2259, 2816
 – *Il sole a picco*, 36
 – *Prologhi*, 502
 Cardinale Claudia, 2237
 Cardò Carles, 258
 Carducci Giosue, 93, 121, 171, 172, 179, 420, 463, 464, 659, 715, 716, 719, 763, 927, 1000, 1001, 1089-92, 1150, 1233, 1236, 1794, 1902, 2028, 2503, 2513
 – *Odi barbare*, 1090; >*Sogno d'estate*, 1150
 – *Poesie scelte*, 2028
 – *Rime nuove*; >*Ça ira*, 420, 566
 Caretti Lanfranco, 1132, 1775
 Carletti Ercole, 63, 66, 156, 232-6, 323, 329, 333, 467, 848, 849
 – *Poesie*, 232-6

- Caro Annibal, 248n
Carpaccio Vittore, 1987
– *Concerto*, 1987
Carrà Carlo, 52, 53, 115, 181, 230
Carrer Luigi, 985
Carrol di Saint Louis Charles, 1720
– *Chi tentò Eva? (The Tempter of Eve)*, 1720
– *Il negro è una bestia (The Negro a Beast)*, 1720
Carta Raspi Raimondo, 748n
– *Sardegna, terra di poesia* (a cura di), 748n
Cartesio (René Descartes), 1888, 2197
Casa Giovanni della, 277
Casalini Giovanni, 815n
Casanova Giacomo, 1989
Casartelli Alvaro, 797 e n
– *El remissell*, 797n
Casati Gianfranco, 797
Casetti Antonio, 916n, 917, 963
Casorati Felice, 187, 189, 227, 266
Cassavetes John, 1580
Cassola Carlo, 13, 385, 391, 503, 589, 612, 645, 1085, 1249, 1250, 1255, 1256, 1778-82, 2077-9, 2153-7, 2306
– *Alla periferia*, 36
– *Fogli di diario*, 2147, 2153-7
– *Gisella*, 2077-9
– *Monte Mario*, 1778-82
Cassoni Mauro, 760
Castel Lou, 2641
Castellani Renato, 423, 780, 823, 853, 1672
Castellani Riccardo, 166, 324, 325, 336
Casu Pietro, 749
Casu Salvatore, 750
Catalano Gabriele, 2164
Cattafi Bartolo, 1222
– *Partenza da Greenwich*, 1222
Cattaneo Carlo, 101, 246n, 1278, 1792, 2329, 2446, 2447
Caudwell Christopher, 2841, 2844
Cavalcanti Guido, 78
Cavallo Franco, 2032
– *Rien ne va plus*, 2032
Cavani Guido, 429-31, 612-4, 2321-4
– *Fatica d'esistere*, 612
– *Lumi di sera*, 612
– *Misericordia del tempo*, 612

- *Riposo d'ogni giorno*, 612
- *Solitudini*, 429, 612
- *Zebio Còtal*, 2321-4
- Cavani Liliana, 2638-43
- *Milarepa*, 2638-43
- *San Francesco*, 2641
- Cavazzuti Giuseppe, 814n, 910n
- *Poesia dialettale modenese* (a cura di), 253, 814n, 910n
- Cecchi Dario, 691
- Cecchi Emilio, 34, 35, 439, 484, 503, 643, 674, 686, 691, 692, 693, 776n, 998, 1049, 1071, 1078, 1249, 1978, 2294, 2336, 2504, 2816
- *Pesci rossi*, 34, 36, 38
- Cecchi Ottavio, 764
- Cecchi Pieraccini Leonetta, 776n
- *Visti da vicino*, 776n
- Čechov Anton Pavlovič, 1485, 2485n, 2496n, 2498
- Cedolin Giorgio, 832n
- «Ce fastu?», 55, 173, 323, 846n
- Cefis Eugenio, 2150
- Celiberti Giorgio, 230
- *Laguna*, 230
- Céline Louis-Ferdinand, 1831-3
- *Il castello dei rifugiati*, 1831-3
- Celli Giorgio, 2042
- Cenne da la Chitarra, 676
- Cenzato Giovanni, 830n
- Ceracchini Gilberto, 355
- Cerami Vincenzo, 1966
- *Un borghese piccolo piccolo*, 1966
- Ceretti Borsini Olga, 2011
- Cergoly Carolus L., 2108-12
- *Inter pocula, poesie segrete triestine*, 2108-12
- Cerlogne Gian Battista, 806n
- Ceronetti Guido, 1772
- *Libro di Giobbe*, 1772
- Cerroni Mario, 680, 1223
- *Il giorno sulla Vojussa*, 1223
- Ceruti Giacomo, 2792
- Cerutti Giorgio, 782n
- *Loggetta* (err. *Finestrella*), 782n
- Cervantes Saavedra Miguel de, 960, 1388, 1699, 1885, 2588
- *Don Chisciotte*, 2167, 2451
- Cesareo Giuseppe, 883
- *Le origini della poseia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, 883n

- Cesari Antonio, 246n
 Ceschia Luciano, 229
 Cézanne Paul, 51, 53
 Chagall Marc, 389, 426, 427
 Chaplin Charlie (Charles Spencer Chaplin), 1373, 1374, 1480, 1484, 1485, 1582-3, 1810, 2241, 2244, 2247, 2270, 2447
 – *Luci della città*, 1485
 – *Tempi moderni*, 1373, 1486
 Char René, 393
 Charlot, *vedi* Chaplin Charlie
 Chateaubriand François-René de, 269
 «Che fare», 1873
 Chelli Gaetano Carlo, 1761-6
 – *L'eredità Ferramonti*, 1761-6
 Cherubini Francesco, 796n
 – *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, 796n
 Chiabrera Gabriello, 567, 950, 979
 Chiappetta Antonio, 754 e n
 – *Jugale*, 754n
 Chiappini Filippo, 785n
 Chiara Piero, 1065, 1160, 2159
 – *Quarta generazione* (a cura di), 645, 1065
 Chiarcossi Graziella, 1241
 Chiaromonte Nicola, 1588, 1589
 Chiesa Francesco, 800
 Chilanti Felice, 2054-6
 – *Gli ultimi giorni dell'età del pane*, 2054-6
 «Chimera, La», 1062, 1066, 1067
 Chiurazzi Luigi, 718
 – *Baci e schiaffi*, 718n
 – *Fascio de chellette nove*, 718n
 – *Le mille defiette de la femmena*, 718n
 – *Revole de giocare e pavare lo mediatore e tresette*, 718n
 – *Spine rose*, 718n
 Chiurazzi Raffaele, 727 e n
 – *Montevergine*, 727n
 – *'O purgatorio*, 727n
 – *Poesie napoletane*, 727n
 – *Sole ombre penombre*, 727n
 Chiurlo Bindo, 63, 66, 215, 849n, 850 e n, 920, 921, 922
 – *Antologia della letteratura friulana*, 849n
 – *Versi friulani*, 850n
 – *Vilotis des oris*, 850n
 Chruščëv Nikita Sergeevič, 1576, 2145, 2242

- Chuzeville Jean, 164
 Ciampini Fernando, 880
 Cian Vittorio, 889, 890, 913, 959n
 Cianciulli Leonarda, 1813
 Ciano Galeazzo, 339
 Ciasca Raffaele, 749n
 – *Bibliografia sarda*, 749n
 Ciciarelli Tullio, 1129
 Ciceri Luigi, 569
 Cicognani Bruno, 1247, 1358, 1359
 Cielo D'Alcamo (o Ciullo d'Alcamo), 720
 Cilenti Nicola, 755n
 Cima Corradino, 490, 797 e n
 – *Memòri d'on pivèll de settant'ann e poesie varie*, 490
 – *Zoppin zoppetta*, 797n
 Cimabue Giovanni, 1981
 Cimarosa Domenico, 262
 Cincinnato Lucio Quinzio, 1666
 «Cinema e Film», 1412n, 1541n
 «Cinema nuovo», 1596n
 Cinquegrana Pasquale, 718 e n
 – *'A felicità d' 'e bestie*, 718n
 – *Canzoni popolari*, 718n
 – *Frunnelle 'e rose*, 718n
 – *Poesie*, 718n
 Ciocchetti Urbano, 2248
 «Circoli», 1126
 «Circolo artistico friulano», 174
 Cirese Alberto Maria, 962n, 966n
 Cirese Eugenio, 404, 479, 526, 593, 594, 760, 761, 762 e n, 882n, 928, 934, 948, 949n, 950n, 962, 985, 1043-8, 1037, 1038, 2717, 2718, 2719
 – *Canti popolari della provincia di Rieti* (a cura di), 479, 593, 1046
 – *I canti popolari del Molise* (a cura di), 479, 593, 882n, 962, 1045, 1046
 – *Lucecabelle*, 404, 593, 762, 1044
 Citati Pietro, 687, 1282, 1283, 1284, 1286, 1290, 1294, 2089, 2151, 2170-3, 2230, 2366, 2367, 2403, 2768
 – *Alessandro*, 2170-3
 Cittì Sergio, 2541-2, 2622-4, 2730
 – *Ostia*, 2541-2, 2622
 – *Storie scellerate*, 2622-4
 Ciu En-lai, 2145, 2146
 Ciussi Carlo, 231

- Civerchio Vincenzo, 2796
 Claudel Paul, 394, 2140, 2721
 Clemente Vittorio, 218, 405, 528, 765, 767, 768, 773n, 801, 840, 1037-42, 2717, 2718, 2719
 – *Acqua de magge*, 765, 1037-42
 – *Sclocchitte*, 405, 1037
 Clift Montgomery, 2284
 Clitarco, 2171
 Cocchiara Giuseppe, 592, 594, 888, 941, 947n
 – *Annali del Museo Pitre* (a cura di), 594, 947n, 962n
 Cocteau Jean, 201, 294, 1688, 1696, 1814, 2197, 2655
 – *Il libro bianco* (prefazione a), 1814
 Codignola Luciano, 1806
 Coleridge Samuel Taylor, 91, 93, 97, 168, 204, 205, 252, 531, 2347, 2404, 2762
 Colli Giuseppe, 376, 377
 Collino Luigi, 803n
 – *Storia della poesia dialettale piemontese*, 803n
 Colloredo di Montalbano Ermes, 63, 66, 156, 214-7, 235, 245, 319, 330, 386, 459, 460, 847, 851
 Colombi Guidotti Mario, 1160
 Colombo Cristoforo, 2161
 Colombo Emilio, 1276, 2565n
 Colombo Furio, 2480n
 Colucci-Southwell Edith, 939
 Colussi (o Colus) Ermes, 74
 Colussi (o Colus) Ovidio, 74, 327, 336
 Comi Girolamo, 619, 572-7
 – *Spirito d'armonia*, 572-7
 Comisso Giovanni, 26, 45, 485, 503, 551, 1709, 1951, 2152, 2214, 2421
 – *Il sereno dopo la nebbia*, 2152
 «Communications», 1506
 Compagnone Luigi, 1916-7
 – *Città di mare con abitanti*, 1916-7
 Comparetti Domenico, 532, 693, 872, 878n, 898, 1000
 – *Canti e racconti del popolo italiano* (a cura di), 898
 Comte Auguste, 733
 «Comunità», 588
 Configliacco Egizio, 1214
 – *Ti abbiamo cercato*, 1214
 Confucio, 1851
 Consiglio Alberto, 256, 729, 733n
 – *Antologia di poeti napoletani*, 729n, 733n

Consolo Eugenia, 804, 830n

– *Poesie veneziane*, 830n

«Contemporaneo, Il», 630, 632, 634, 639, 640, 1081, 1573

Conti Gian Carlo, 428-9, 430, 1159, 2290n

– *Il primo passeggiare dopo il mare*, 1159

– *Il profumo dei tigli*, 2290n

– *Un mite ottobre e altre poesie*, 1159

Conti Miano, 747 e n

– *Matri*, 747n

Contini Gianfranco, 22, 74n, 164, 165, 208, 256, 257, 302, 342, 437, 438, 446, 505, 511, 519n, 520, 589, 595, 654, 661, 694, 716, 788 e n, 810, 825n, 892, 910n, 997, 1012, 1033, 1049, 1050, 1051, 1074, 1077, 1091, 1094, 1120, 1124, 1168, 1170, 1186, 1227, 1233, 1236, 1330, 1331, 1351, 1377, 1379, 1407, 1647, 1649, 1650, 1700, 1792, 1833, 1846, 1847, 1957, 1978, 1979, 1997, 2088, 2091, 2164, 2203-5, 2295, 2451, 2503-4, 2514, 2546, 2693, 2729, 2768

– *Esercizi di lettura*, 164, 1094

– *La letteratura italiana, tomo IV: Otto-Novecento*, 2203-5

– *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, 2503-4

Contrucci Pietro, 863

Contu Martino, 749

«Convito, Il», 763

«Convivium», 125

Coomaraswamy Ananda K., 1887-93

– *Induismo e buddismo*, 1887-93

Coppola Francis Ford

– *Il Padrino*, 1915

Corazzini Sergio, 400, 423, 781, 1173, 1199

Corbani Henri, 1224

– *Centone*, 1224

Corbière Tristan, 1904

– *Gli amori gialli*, 1904

Cordelli Franco, 1965

– *Procida*, 1965

Corgnoli Giovanni Battista, 236, 298

Corot Jean-Baptiste Camille, 468

Corradini Enrico, 1005

Corradini Giovanni, 1224

– *Principio di linea*, 1224

«Corrente», 55, 1129

«Corriere del Ticino», 825n

«Corriere dell'Adda e del Ticino». 2041

- «Corriere della Sera», 365, 1276, 1279, 1291, 1441, 1443, 2435, 2442, 2443, 2477, 2548, 2828, 2846
- «Corriere di Lugano, Il», 2514
- «Corriere padano», 1132
- «Corriere Ticinese», 165
- Corsaro Antonio, 376, 379, 449
- Corso Mario, 2548
- Corso Raffaele, 753n, 880
- *Le tradizioni popolari*, 753n
- Cortese Giulio Cesare, *vedi* Sgruttendio
- Corti Maria, 2443
- Corvat Pieri (Pietro Michelini), 795, 848, 849n
- *Canzonetis e vilotis*, 849n
- *Il vuarb di uere*, 849n
- *Quarantevott*, 849n
- *Rifudums del Quarantevott*, 849n
- *Sunets furlans*, 849n
- *Un zir in montagne*, 849n
- Cossu Giovanni Andrea, 750
- Costa Clelia M., 750
- Costa Nino, 745, 803, 804, 806, 807, 808, 1001
- Costagliola Aniello, 727 e n
- *Cusarelle napoletane*, 727n
- *Mazzuochele vesuviane*, 727n
- *'O libbro mio*, 727n
- Costantini Costantino, 786
- Costantini Giuseppe, 381
- Costantino I il Grande (Flavius Valerius Costantinus), 1722
- Costella Ada, 2513
- «Costume», 167, 314
- Courbet Gustave, 2656
- Cragolini Enrica, 220, 336, 568, 850
- Cranach Lucas, il vecchio, 189
- Cremaschi Gian Stefano, 799n
- Crepaldi Silvio, 797 e n
- *Artidi*, 797n
- Crimi Nino, 1215, 2032
- *Falce naturale*, 2032
- Crispi Francesco, 773
- Croce Benedetto, 103, 124, 249, 357-60, 405, 592, 624, 628, 642, 644, 675, 692, 717n, 718, 764, 766, 873, 874, 875, 876 e n, 877, 878, 879 e n, 884, 928, 933, 944, 998, 999, 1038, 1052, 1236, 1333, 2231, 2269, 2286, 2478, 2761
- *Estetica*, 624

- *Poesia e non poesia* 42
- *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, 717
- Croce Giulio Cesare, 2332
- Crocetti Venanzio, 354
- Crocioni Giovanni, 564, 786n, 880
- *La poesia dialettale marchigiana*, 564, 786n
- *Problemi e fondamenti del folclore*, 880
- «Cronaca Bizantina», 763, 1761
- «Cronache d'arte», 183
- Cronia Arturo, 865n
- Crovi Raffaele, 2435
- Croze Austin de, 940n
- *En Corse*, 940n
- Cubeddu Luca, 748
- Cucchi Maurizio, 2042
- Cuccoli, *vedi* Zuccoli Luciano
- Culcasi Carlo, 268
- *L'arte della parola*, 268
- «Cultura antagonista», 1873
- «Cultura Neolatina», 2196
- Curti Antonio, 797 e n
- *A la Polonia*, 797n
- *Foeuj secchi*, 797n
- *La giornata del locch*, 797n
- Curtius Ernst Robert, 1087, 2231
- Curto Carlo, 125, 126, 137n
- Cusatelli Giorgio, 1159, 1229
- *La serena distanza*, 1159
- Custer De Nobili Gino, 787

Dadié Bernard B., 2350

Dal Fabbro Beniamino, 26, 28, 29, 30, 46

Dalida (Iolanda Cristina Gigliotti), 1653

Dallamano Piero, 1291

Dall'Oca Bianca Angelo, 544

Dall'Ongaro Francesco, 245

Dalmedico Angelo, 866

D'Amelio Francescantonio, 755

- *Puese a lingua leccese*, 755

D'Amico Silvio, 777 e n, 785

- *Bocca della verità*, 777n
- *Trilussa*, 777n

D'Ancona Alessandro, 532, 592, 599, 635, 693, 866, 867, 868, 869,

- 872, 873, 878, 880, 888, 895, 896n, 898, 899n, 905, 911, 913, 918, 934, 984, 985, 1000, 2846
- *Canti e racconti del popolo italiano* (a cura di), 898
 - *Poesia popolare italiana*, 866, 872
 - *Saggi*, 872, 896n, 899n
- D'Andrea P., 320n
- D'Angiolo Giuseppe, 786
- Daniélou Jean, 1891
- D'Annunzio Gabriele, 78, 100, 108, 109, 125, 126, 208, 387, 528, 560, 564, 573, 694, 715, 716, 746n, 763, 764, 766, 767, 808, 1037, 1038, 1050, 1233, 1299, 1311, 1358, 1392, 1744, 1761, 1794, 1983-9, 2041, 2140, 2171, 2297, 2421, 2503, 2513, 2749;
- > *Invocazione*, 1987; > *La Canzone del Sacramento*, 1986; > *L'ode del grappolo senza sorte*, 1987
 - *Il libro ascetico della Giovane Italia*, 1989
 - *Il notturno*, 767
 - *Il venturiero senza ventura*, 1986
 - *La figlia di Jorio*, 564
 - *L'Allegoria dell'Autunno*, 1987
 - *La Nave*, 387
 - *Laudi*
 - *Alcyone*, 573, 767; > *Gli Indizii*, 1986; > *La pioggia nel pineto*, 109, 2749; > *Lungo l'Affrico*, 1986; > *Undulna*, 1985
 - *Maia*, 1988; > *I ribelli*, 1986
 - *Le novelle della Pescara*, 564, 716, 2323
 - *Notturmo*, 1988; > *Cavalli senza numero*, 1986
 - *Poema paradisiaco* 125; > *Consolazione*, 125; > *Invito alla fedeltà*, 1986; > *La passeggiata*, 1986; > *Le tristezze ignote*, 1985, 1986
- Dante, vedi Alighieri Dante
- Danzi Raffaele, 755n
- *Raccolta di poesie a dengna Putenzese*, 755n
- Da Ponte Lorenzo, 1345, 1346
- Da Re Tolo, 490
- *Poesie*, 490
- Darío Ruben, 326
- D'Aronco Gianfranco, 221-3, 328, 329, 330, 336
- *Breve sommario storico della letteratura ladina del Friuli*, 221-3
 - *Piccola antologia friulana*, 221, 849n
- D'Arzo Silvio, 2324
- Daumal René, 1795
- Daumier Honoré, 53, 2796
- Daverio Aldo, 807
- Davì Luigi, 2319
- Davico Bonino Guido, 1796

David Jacques-Louis, 202

Davide, 424

Davoli Ninetto (Giovanni Davoli), 1331, 1332, 1417, 1418, 1562, 2575, 2576

Day Doris, 2257

D'Azeglio, 2338

De Amicis Edmondo, 703, 758, 816

De Andrade Mário, 1905, 2344-55

– *Io sono trecento*, 1905

– *Letteratura negra. La poesia* (a cura di), 2344-55

De Angelis, 47-8

De Bartholomaeis Vincenzo, 885

– *Le origini della poesia drammatica italiana*, 885n

Debenedetti Giacomo, 1789-94, 2431-3, 2669-71

– *Niccolò Tommaseo*, 1789-94

– *Poesia italiana del Novecento*, 2669-71

– *Saggi critici*, 2431-3

De Blasi Jolanda, 97n, 101, 103, 126

– *Giovanni Pascoli* (a cura di), 97n, 101, 103, 126

Debussy Claude Achille, 78, 109

De Cenzo Feliciano, 489

– *'A lucerna*, 489

De Chirico Giorgio, 48

De Cillia Enrico, 229, 238

– *Nature morte*, 238, 239

De Concini Ennio, 2237

De Curtis Giambattista, 727

De Dolcetti Carlo, 832n

De Dominicis Gino, 760, 2615

– *Canti de l'antra vita*, 760n

– *Lu ballu de li muerti*, 760n

– *Scrasce e gersumini*, 760n

– *Spudhiculture*, 760n

De Filippo Eduardo, 731 e n, 2245, 2359, 2360, 2361, 2363, 2491n, 2784

– *Il paese di Pulcinella*, 731n

– *Il sindaco del rione Sanità*, 2359, 2360

Defoe Daniel, 2755

– *Moll Flanders*, 2740

De Franco Filippo, 747n

– *La poesia vernacola in Sicilia*, 747n

De Gasperi Alcide, 361, 1062

De Gaulle Charles, 2344

De Giggi Carlo, 782 e n

– *Assaggio*, 782n

De Giorgi Elsa, 2375-6

– *La mia eternità*, 2375-6

De Gironcoli Franco, 152-6, 152n, 165, 386, 850, 851

– *Altris poesiis*, 152-6, 152n; >*E l'è restade un'olme*, 155, 156

– *Elegie in friulano*, 386, 387

– *Vòt poesiis* 152-6, 152n; >*Cuintriciant*, 152, 153; >*Cussì ven su 'e sere*, 154; >*Piàrdisi tal mar dai sluns*, 153; >*Tol pitèr*, 153

Dego Giuliano, 2042

De Grada Raffaele, 230

De Gregoris Francesco (“Bolla”), 174

Deguy Michel, 2042

Delacroix Eugène, 53

De La Fresnaye Roger, 50

Del Bianco Domenico, 848 e n

Del Colle Gherardo, 381

Deledda Grazia, 748

– *Elias Portolu*, 748

Delfini Antonio, 1250, 1251, 2778-81

Del Guercio Antonio, 2650

De Libero Libero, 448, 558, 600, 641

– *Ascolta la Ciociaria*, 600

della Casa Giovanni, *vedi* Casa Giovanni della

Della Chiesa Jemoli Speri, 798

– *El quart d'ora del Giavan*, 798n

– *I nostri buoni villici*, 798n

– *Quatter giaculatori a Sant'Antoni del Porscell*, 798n

– *Vers... de lira!*, 798n

Dell'Acqua, Angelo, 2565n

Dell'Acqua Gian Alberto, 2786, 2794

Della Porta Modesto, 767 e n

– *Ta-pu – Lu trombone d'accompagnamento*, 767n

Dell'Arco Mario (Mario Fagiolo), 219, 286-9, 306-13, 338, 341-4, 342, 343, 374, 407, 408, 415, 423, 424, 453-7, 516, 532, 565, 566, 777, 779n, 781, 782 e n, 783, 784, 785 e n, 811, 854, 857

– *La peste a Roma*, 453-7

– *La stella de carta*, 286-9, 306, 310, 343

– *Ottave*, 306-13, 343

– *Poesia dialettale del Novecento* (a cura di), 530, 566, 953n

– *Striscia de sole*, 407

– *Taja ch'è rosso*, 219, 289, 306, 310, 343, 786

– *Tormarancio*, 341-44, 342, 343, 374, 456, 530, 785n

Dello Mastro Paolo, 2337

Delly (Jeanne Marie Petit-Jean e Frédéric de la Rosière), 1400, 1401, 1667

- Del Monte Crescenzo, 779n
 – *Sonetti giudaico-romaneschi*, 779n
 De Lollis Cesare, 1090, 1091, 2203, 2231
 – *La forma poetica italiana dell'800*, 1090
 De Lorenzo Giovanni, 2504
 Del Puppo Giovanni, 848, 849n
 Del Tufo Gian Battista, 950
 De Luca Giuseppe, 450, 777n
 De Lullo Giorgio, 2358
 De Marco Michele, 754
 De Maria Luciano, 1900-4
 – *Per conoscere Marinetti e il futurismo* (a cura di), 1900-4
 De Martino Ernesto, 595, 598, 864, 879, 882n, 962, 983, 1434, 1995, 2000, 2134
 – *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, 879n
 – *Note di viaggio*, 882n
 De Mauro Mauro, 2055
 De Miceli Enrico, 1224
 – *Le attrazioni*, 1224
 De Michelis Eurialo, 1131
 De Mura Ettore, 730n
 – *Poeti napoletani dal '600 ad oggi*, 730n
 De Nava Giovanni, 754 e n
 – *Canzuni vecchie e novi*, 754n
 – *Fogghi caduti*, 754n
 – *Passu cantandu*, 754n
 – *Sentiti genti*, 754n
 – *Sonetti garibaldini*, 754n
 – *Urtime canzuni*, 754n
 De Nino Antonio, 946
 Denti Roberto, 2215-8
 – *Incendio a Cervara*, 2215-8
 De Pisis Filippo (Luigi Tibertelli de Pisis), 26, 45, 52, 56, 241, 242, 495, 2386
 De Quincey Thomas, 537
 Derain André, 49
 De Robertis Domenico, 1958
 De Robertis Giuseppe, 15, 18, 22, 259, 260, 262, 383, 423, 463, 486, 500, 502, 520n, 686, 724, 726, 1091, 1150, 1978, 2151, 2766
 De Rocco Rico (Federico De Rocco), 74, 225, 231, 356, 585-7
 – *Paesaggio*, 231
 – *Santa Caterina che confortò Nicolò di Tuldo*, 231
 De Sade, *vedi* Sade Donatien-Alphonse-François, marchese De

- De Sanctis Francesco, 125, 675, 773n, 1000, 2339
- De Sica Vittorio, 823, 1548, 1672
- *Ladri di biciclette*, 341
 - *Miracolo a Milano*, 1741
- De Simone Vincenzo, 746 e n, 798n
- *A la riddena*, 746n
 - *Bellarosa, terra amurusa*, 746n
 - *Canzuni a lamientu*, 746n
 - *I sonetti di S. Francesco cantati in siciliano*, 746n
 - *Le litanie della vergine di Armand Godoy cantate in siciliano*, 746n
 - *San Giuanni mitituri. Lausu sicilianu*, 746n
- Desnoyer François, 54
- *Toilette*, 54
- Desportes Georges, 2351
- Dessau H., 1722
- *Ueber die Zeit und Persönlichkeit der S.H.A.*, 1722
- Dessi Giuseppe, 645
- De Titta Cesare, 745, 762, 764, 765, 766, 767, 768, 804, 821, 840, 1001, 1038, 1039
- *Canzoni abruzzesi*, 766
 - *Gente d'Abruzzo*, 762
 - *Li funtanielle*, 765
 - *Terra d'Ore*, 762, 765, 1038
- Dettori Angelo, 749, 750
- Devoto Giacomo, 101 e n, 102, 105n, 361, 595, 654, 892, 1001, 1074
- *Studi di stilistica*, 101
- Diacono Mario, 1230
- Diana Adolfo, 381
- Di Breme Ludovico, 1915
- Dickens Charles
- *Il circolo Pickwick*, 2629
- Dickinson Emily, 664
- Diddi Raoul, 381
- Diez Friedrich Christian, 999
- *La poésie des Troubadours*, 999
- Di Gennaro Giuseppe, 2824
- Di Giacomo Salvatore, 244, 245, 250, 252, 253, 256, 259-62, 259n, 402, 403, 404, 423, 510, 519, 520, 524, 525, 526, 528, 530, 547, 596, 715 e n, 717, 718 e n, 719, 720 e n, 721 e n, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 731, 732, 733, 736, 740, 756, 757, 758, 760, 761, 804, 838, 843, 953n, 1248, 2744
- *Ariette e sunette*, 526

- *Canzone e ariette nove*, 526
- *Opere*, 259-62, 259n
- *Sonetti*, 526, 733
- Di Giovanni Alessio, 420, 426, 439, 521n, 526, 666-9, 739, 740-2, 744, 745, 764n, 801, 847n
- *A lu passu di Girgenti*, 741
- *Caterina Percoto*, 847n
- *Fatuzzi graziosi*, 741
- *Lu fattu di Bbissana*, 667, 668, 740, 741, 764n
- *Lu puvireddu amuruso*, 741
- *Nella Valplàtani*, 741
- *Nni la dispensa di la surfàra*, 741
- Di Marco Roberto, 1876, 1877
- Di Marzo Enrico, 747n
- *La nuova scuola poetica dialettale siciliana*, 747n
- Di Massa Sebastiano, 219
- Di Nola Alfonso Maria, 2134-6, 2206
- *Antropologia religiosa*, 2134-6, 2206
- Diodoro Siculo, 2171
- Di Pierro Mario, 782n
- *Roma e romani d'adesso*, 782n
- Di Vittorio Giuseppe, 2145
- Dolci Danilo, 379, 394-7, 450, 451, 695, 1189, 2065, 2066, 2119-23
- *Non esiste il silenzio*, 2119-23
- *Voci nella città di Dio*, 394-7
- Dolfin N., 832n
- Dommarco Luigi, 767 e n
- *Li rose di Urtone*, 767n
- *Lu tisore de Urtone*, 767n
- *Uomene e cose de Urtone*, 767n
- Dore Grazia, 450-2
- *Giorni*, 450-2
- D'Orlandi Lea, 850
- Dossi Carlo (Carlo Alberto Pisani), 401, 797, 831, 1278, 2411, 2446, 2447
- Dostoevskij Fëdor Michajlovič, 211, 1401, 1881, 1946, 1967, 1969, 1971-6, 2124-8, 2176, 2183, 2206, 2404, 2405, 2407
- *Delitto e castigo*, 1969, 1971-6, 2124, 2125
- *I demoni*, 2137, 2183, 2206
- *I fratelli Karamazov*, 2096, 2124-8
- Dovženko Aleksandr, 2037-8
- *Taccuini*, 2037-8
- Dramis Aldo, 2293
- Drei Ercole. 58

- Dreyer Carl Theodor, 2666
 – *Gertrud*, 2666, 2668
 Dri Primo, 230, 240
 – *Mattina*, 230
 – *Paesaggio*, 230
 – *Scolaro*, 230
 Drovetti Giovanni, 807n, 985
 – *'L Piemont e i so Pôeta* (a cura di), 807n
 Ducci Roberto, 1984
 – *D'Annunzio vivente* (a cura di), 1983-9
 Dufy Raoul, 53
 Dumas Alexandre, 1400
 Duncan Robert, 393
 Dupanloup Leuret, 169
 Durruti Buenaventura, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943
 Duse Eleonora, 1312
 Dutschke Rudi, 1657
 Duz Luigi, 226
- Eckart Johannes (Meister Eckhart), 1888
 Eco Umberto, 1271, 1598, 1611, 1614, 1615, 1616, 1618, 1620, 2480n
 – *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, 1598n, 1613
 – *La struttura assente*, 1598n
 Edallo, 799
 Ehrenburg Il'ja, 1940
 Einaudi Luigi, 2503
 Einstein Albert, 1579, 2562
 Ejzenštejn Sergej Michailovič, 1547, 1672, 2037, 2270, 2821
 – *Aleksander Nevskij*, 2821
 – *La corazzata Potëmkin*, 2821
 – *Lampi sul Messico*, 2821
 – *Ottobre*, 1547
 Ekberg Anita (A.M. Kerstin), 2270, 2271
 Eliade Mircea, 1961, 2015, 2113-6
 – *Camicia bruna*, 1961
 – *Mito e realtà*, 2113-6
 Eliogabalo, 1722
 Eliot Thomas Stearns, 284, 372, 376, 392, 450, 625, 664, 1217, 1230, 1644, 1696, 2347
 Elisabetta II, 1619, 1620
 Ellero Giuseppe, 464
 Eloisa, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202

- Eluard Paul, 171, 611, 637, 2677
 Emanuelli Enrico, 1276, 1278, 1279, 1281, 2442, 2443, 2446, 2447
 Emmer Luciano, 423, 780, 2265
 Engels Friedrich, 1378, 1892, 1999, 2000, 2845
 Ensor James, 290
 Enzensberger Hans Magnus, 1937-43
 – *La breve estate dell'anarchia*, 1937-43
 Epicuro, 2622
 Erba Luciano, 1065, 1160, 1172, 1173, 1175, 1177, 1178, 1220, 2374
 – *Il bel paese*, 1220
 – *Quarta generazione*, (a cura di) 645, 1065
 *«Eredi», 623, 624, 630
 Ermacora Chino, 174, 324
 Erode, 1799
 Eschilo, 2295, 2785
 – *Orestia*, 2295, 2785; >*Eumenidi*, 2295
 Esenin Sergej Aleksandrovič, 1687, 1696, 2347, 2488
 Esposito Vincenzo, 747
 «Espresso, L'», 1271, 1274, 1280, 1283, 1651 e n, 2150, 2447, 2473, 2477, 2478, 2479, 2504, 2577, 2771, 2772, 2776
 Eugenio, santo, 353
 Euripide, 2686
 «Europeo, L'», 2263, 2545
 Evtučenko Evgenij Aleksandrovič, 1313, 2662-5
 – *Le betulle nane*, 2662-5
- Fabbri Casimiro, 381, 618-22
 – *Canti del Velino*, 618-22
 – *Stellare armonia dei volti*, 619
 Fabbri Diego, 655
 – *La bugiarda*, 655
 Fabris Anna, 850
 Fabrizi Aldo, 2245
 Facchetti Mario, 1453
 Fagiani Cesare, 767
 – *Luna nuova*, 767n
 Faguet Emile, 201
 Falcini N., 786
 Faldella Giovanni, 807, 831, 2164-8, 2166
 – *Capricci*, 2166
 – *Donna Folgore*, 2164-8
 – *Figurine*, 807
 Faleschini Antonio, 319n

- Falk Rossella, 2358
- Fallacara Luigi, 478, 575, 619
- Falqui Enrico, 93n, 345, 601-5, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 644, 662, 778n, 1160, 1207, 1958, 2193, 2504
- *Novecento letterario*, 601-5, 624
 - *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, 601
 - *Ricerche di stile*, 778n
 - *Tra racconti e romanzi del Novecento*, 601
- Famiglia Artistica Meneghina, 797
- Fanfani Amintore, 2150
- Fanon Frantz, 2036
- Farina L. D., 808n
- Fasolo Ugo, 376, 449, 645
- *Nuovi poeti* (a cura di), 373, 449, 645
- Fauriel Claude, 939
- *Chants populaires de la Corse*, 939
- Faustini Valente, 528, 819n
- *Poesie*, 820n
- Fautrier Jean, 2299
- Fazzini Pericle, 353
- *Santa Francesca Saverio Cabrini e un angelo (Gloria della Santa Cabrini)*, 353
- Federico II, 742
- Fedro, 337, 583
- Fée Antoine Laurent Apollinaire, 939
- *Voceri, chants populaires de la Corse*, 939
- Fefè Armando, 781 e n
- *Addio, palude*, 781n
- Feiffer Jules, 2810, 2811, 2813
- Fellini Federico, 699-707, 1486, 1608, 1894-9, 2205, 2258, 2261, 2269-79, 2287, 2288, 2631-7
- *Amarcord*, 1894-9, 2631-7
 - *La dolce vita*, 2258, 2261, 2269-79
 - *Le notti di Cabiria*, 699-707
 - *Roma*, 1898, 2635
- Fenoglio Beppe, 645, 1083, 1085, 1086, 1951-7
- *Il partigiano Johnny*, 1951
- Ferdinando II, 756
- Ferdinando IV, re di Napoli 951
- Ferenczi Sandor, 2174
- *Thalassa*, 2174
- Ferlinghetti Lawrence, 2092
- Ferrara Francesco, 759
- *Rime tranesi e scene popolari*, 759n
 - *Senette d'amaure e llingua traenese*, 759n

- Ferrara Mario, 997
 Ferrari Angelo, 799n
 Ferrari Italo, 815n
 Ferrari Miani Apollinare, 822n
 Ferrari Severino, 121, 123, 247n, 249, 549, 1001
 Ferrari Terio, 534
 Ferraro Giuseppe, 898, 900
 Ferrata Giansiro, 371
 Ferrazzi Ferruccio, 354
 Ferreri Marco, 1547, 1702
 – *La grande bouffe (La grande abbuffata)*, 2656-61
 Ferrero Maria, 807
 Ferretti Massimo, 1216, 1217, 1230, 2293, 2460-80
 – *Allergia*, 1216
 – *Deoso*, 1216, 1217
 – *Il Gazzarra*, 2460-80
 Ferretti Ferruccio, 799
 Feruglio Arturo, 850 e n
 – *Can de l'ue di Titute*, 850n
 – *Fufignis, prime dozene tute!*, 850n
 – *Fufignis, seconde dozene*, 850n
 Fiacchi Antonio, 438, 440, 788, 910
 Fichera Filippo, 798n
 «Fiera Letteraria, La», 167, 176, 221, 268, 328, 407, 777n, 880, 1067, 1239, 2721
 «Figaro Littéraire, Le», 1396
 Figon, 1396 e n, 1397
 Fileni Alfredo, 417
 «Filmcritica», 1592n
 Finamore Gennaro, 946, 948, 949
 Fiordelisi Alfonso, 718n
 – *'O libbro d' 'e vecchie*, 718n
 – *Mparaviso*, 718n
 – *Nuovi sonetti napoletani*, 718n
 – *Sonetti napoletani*, 718n
 Fiordelisi Raffaele, 718
 Fiore Vittorio, 600, 680, 882n, 1223
 – *Ero nato sui mari del tonno*, 600
 Fioretti di San Francesco, 2194
 Fiori G. L., 787
 Firpo Edoardo, 374, 406, 567, 745, 808, 809, 810, 811, 857, 1032-6, 1168, 2717, 2718, 2719
 – *A vea scoperta de l'America*, 1032
 – *Ciammo o martinpescòu*, 1035

- *Feua de scheuggi*, 1032
- *O fiore in to gotto*, 810, 811, 1032, 1035
- *'O grillo cantadö*, 745, 808, 810, 1032, 1035
- Fitzgerald Francis Scott, 2663
- Flaherty Robert J.
- *L'uomo di Aran*, 1578, 1580
- Flaiano Ennio, 2270
- Flammarion Nicolas Camille, 599, 880
- Flaubert Gustave, 1579, 1667, 1744, 1837, 1844, 1944, 1945, 1946, 1947, 2052, 2755, 2756
- *L'educazione sentimentale*, 1754
- *Madame Bovary*, 1944, 1945, 1946
- Flora Francesco, 252, 259n, 260, 261, 262, 627, 725
- Florian G., 832
- Florio Frau, 679
- *Io e un'isola*, 679
- Fo Dario, 1877, 2492n
- Fogazzaro Antonio, 715n, 832
- Foglietta (o Fojetta) Paolo, 253, 808n
- «Fogolâr», 220
- Folco di Deuil, 2199
- Folengo Teofilo, 2330
- Fontana Giuseppe, 797 e n
- *La cusinna del Milan*, 797n
- *Ona scorbetta de rimm nustrann*, 797n
- Fontanelli Giuseppe, 381
- Ford John (Sean Aloysius O' Feeney), 1522, 1944, 2653, 2801
- Forman Miloš, 1477
- Formichi Carlo, 776n
- Formisano Giovanni, 746, 747n
- *Vecchie cicatrici*, 747n
- Forster Edward Morgan, 1687-92
- *Maurice*, 1687-92
- Forti Marco, 1795
- Fortini Franco (Franco-Lattes), 390, 1203, 1205, 1206, 1209-12, 1254, 1654, 1655, 1656, 2503, 2572, 2692, 2771, 2772, 2863
- *Dieci inverni*, 1206
- *I destini generali*, 1209-12
- Foscolo Niccolò Ugo, 246n, 248n, 296, 1091
- *I Sepolcri*, 79, 110
- Foti Giuseppe, 744 e n
- *La piccatura bedda*, 744n
- *Li canti di l'odiu e di l'amuri*, 744n
- Foucault Michel, 1420n
- *Le parole e le cose (La prosa del mondo)*, 1420n

Fracassi Enrico, 345-8, 448, 559

– *Congedo*, 345-8

Fragiocondo (Giulio Cesare Zenari), 219, 830, 831, 832

– *Ciàcole alegre*, 831n

– *El vecio fante*, 831n

– *I ciòcoli a l'Aida in «reina»*, 831n

– *San Zen che ride*, 831n

«Frammenti», 1873

Francesco d'Assisi, santo, 354, 396, 1226, 2194, 2195, 2337

– *Cantico delle creature*, 889

Francesco II, 952

Franchi Franco (Franco Benenato), 2549

Franco Bahamonde Francisco, 2457

Franco Vincenzo, 754 e n

– *Rose e spine*, 754n

Francolini Domenico, 822n

Frank Anna, 2566

Frassinetti Augusto, 2311-3, 2424-30

– *L'unghia dell'asino*, 2311-3

– *Un capitano a riposo*, 2424-30

Fratini Gaio, 2374

Freud Sigmund, 245, 538, 1383, 1714, 1803, 1804, 1862, 1976, 2045, 2057, 2058, 2075, 2119, 2124, 2125, 2127, 2128, 2234, 2404-8, 2703, 2704, 2759

– *Casi clinici*, 2404-8

Frezza Luciana, 390, 2042

Frianoro Raffaele, 1818

– *Il vagabondo*, 1818

«Frontespizio», 5, 394, 448, 450, 474, 478, 578, 625, 1126, 1127, 1220, 2736

Frosini Sebastiano, 787

Fruch Enrico, 467, 848

– *Antigàis*, 848n

– *Versi in vernacolo friulano*, 848n

Frugoni Carlo, 2327, 2328

Fucci Vanni, 2538, 2616

Fucini Renato, 371, 519, 564, 786, 787, 812, 925

Fulminant (E. Stuffer), 254, 814

Fumagalli Pinetto, 799

Furci Francesco, 1877

Fusinato Arnaldo, 985

Gadda Carlo Emilio, 318n, 401, 414, 442, 455, 490, 501, 505, 596, 629, 646, 657, 658, 662, 673, 826-7, 1030, 1049-61, 1062, 1063,

- 1064, 1079, 1171, 1252, 1253, 1290, 1293, 1353, 1355, 1360, 1362, 1701, 1703, 1704, 1808-11, 1859, 1979, 2092, 2099, 2152, 2164, 2167, 2174, 2235, 2236, 2274, 2275, 2276, 2277, 2304, 2328, 2329, 2330, 2395-403, 2410, 2411, 2421, 2546, 2571, 2573, 2729, 2747, 2748, 2750, 2752, 2784
- *Eros e Priapo*, 1859
 - *La cognizione del dolore*, 2205, 2395-403
 - *La meditazione milanese*, 2152
 - *Le novelle dal Ducato in fiamme*, 1049-55; >*San Giorgio in casa Brocchi*, 1053; >*Socer generque*, 1051, 1053
 - *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1055, 1055-61, 2236, 2237
- Gadda Conti Piero, 34
- Gajoni Cristina, 2237
- Galaverna Domenico, 815n
- Galdieri Rocco, 489, 510, 524, 730, 731
- Galletti Alfredo, 97, 98, 99, 105, 106, 110n, 111n, 126, 148, 627, 628
- *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*, 143n
- Galletti Tommaso, 781 e n
- *Er tarlo dell'arco*, 781n
 - *Ner paese de Fessopoli*, 781n
 - *Sciuscià*, 781n
- Galli Pietro, 1160
- Galli Riccardo, 797 e n
- *Nivol e serèn*, 797n
- Gallina N., 746
- Gallina Oreste, 803n
- *Freidôliñe*, 803n
- Gambirasio Giacinto, 535, 800 e n, 801, 2717, 2719
- Gandiglio Adolfo, 764
- Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo), 415, 775n
- *Gli uomini che ho conosciuto*, 775n
- Garboli Cesare, 1313, 1796
- García Lorca Federico, 284, 326, 392, 412, 429, 441, 522, 529, 568, 597, 879n, 1191, 1777, 2347
- García Márquez Gabriel, 1833-5
- *Cent'anni di solitudine*, 1833-5
- Gardner Ava, 2243
- Gargiulo Alfredo, 22, 125, 126, 625, 731 e n, 764, 2203
- *Maletempo*, 731n
 - *Nuvole rosse*, 731n
 - *G. D'Annunzio (Studio critico)*, 125
- Garin Eugenio, 643

- Garrett Jimmy, 1429
 Garriba Fabio, 1453
 Garroni Emilio, 2599
 Gartner Theodor, 846n
 Gaspary Adolf, 888
 Gastaldi Giuseppe, 803 e n
 – *Chitarade*, 803n
 Gatto Alfonso, 28, 29, 30, 74n, 112n, 442, 448, 510, 521, 732, 879n, 1002, 1176, 1775-6, 1777, 2513
 – *Poesie d'amore*, 1775-6
 Gautier Théophile, 168, 258, 269
 Gazzelloni Severino, 2092
 «Gazzetta di Parma», 863
 «Gazzetta di Venezia», 178
 «Gazzettino, Il», 830n, 1108
 Gelmini A., 799n
 Gemisto Giorgio *detto* Pletone, 2050
 Gemito Vincenzo, 521, 564, 733
 Genet Jean, 370
 Gennari Mario, 799n
 Gennari Sandro, 1966
 Gentile Giovanni, 642, 999, 2203, 2204
 Gentilini Franco, 31-3, 228, 424, 457, 565, 784
 George Stefan, 217, 284, 580, 619
 Germi Pietro, 426, 2234-7
 – *Il cammino della speranza*, 2234
 – *Il ferroviere*, 2234, 2236
 – *In nome della legge*, 2234
 – *L'uomo di paglia*, 2236
 – *Un maledetto imbroglio*, 2237, 2240
 Gesù Cristo, 344, 1384, 1735, 1865, 2122, 2173, 2211, 2796
 Ghenzi Sandro, 2265, 2266, 2267
 Gherarducci Vera, 2535-7
 – *Giorno unico*, 2535-7
 Ghirart Fedele, 74, 327
 Ghirelli Antonio, 2545
 Ghiselli Luca, 26, 28, 29, 448
 Giacomelli Enrico, 58
 Giacomini Amedeo, 2031
 – *Incostanza di Narciso*, 2031
 «Giambattista Basile», 594
 Gianandrea Antonio, 564, 917, 926, 927, 929, 931, 934
 – *Canti popolari marchigiani*, 564
 Giancapo, 830n

- Gianmario Sgattoni, 682-5
 – *Poesie*, 682-5
 Giannetti Alfredo, 2237
 Giannini Alfredo, 787, 911
 Giannini Giovanni, 787, 863, 911, 917, 925, 926, 934, 947, 984, 985
 – *Il popolo toscano* (a cura di), 787
 Giannini Silvio, 863
 Gianotti G., 803 e n
 – *Fërvaje d'anima*, 803n
 Gide André, 1715, 2223
 Gigli Giuseppe, 958n
 Giglio Tommaso, 376
 Gilbert-Lecomte Roger, 2039
 Ginsberg Allen, 1407, 1438, 1579, 1905, 2039, 2092, 2802
 – *Mantra del Re di Maggio*, 1905
 Ginzburg Natalia, 1855
 Gioacchino da Fiore, 1185
 «Giopì», 800n
 Giordani Pietro, 519, 796 e n
 Giordani, 813n
 «Giorno, Il», 1276, 1282n, 1284, 1290, 1294, 2442, 2477
 Giotti Virgilio (Virgilio Schönbeck), 26, 27, 28, 257, 374, 388, 405 e n, 406, 522, 528, 530, 545, 565, 656, 745, 817, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 841, 968, 1007-26, 1117, 1248, 2330
 – *Colori*, 405n, 522n, 745, 835, 837, 1016, 1018, 1021
 – *Caprizzi, canzonette e storie*, 1015, 1017
 – *Liriche e idilli*, 1015
 – *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*, 522n, 835, 836, 1007, 1015, 1017, 1018
 – *Sera*, 405n, 837, 838, 1016
 – *Versi*, 1016, 1023
 Giotto di Bondone, 1981
 Giovan Battista Froggio 679
 – *Calabria il tuo dolore*, 679
Giovani poeti americani, 1905
 Giovannella di Gennaro, 950
 Giovannelli Franco, 385, 1157
 Giovanni XXIII, papa (Angelo Roncalli), 2454-5
 – *Giornale dell'anima*, 2454
 «Giovedì», 521n, 1239
 Girard Ismael, 330
 Girardini Emilio, 464
 Gismondi Alfredo, 808n

Giuliani Alfredo, 1221, 1222, 1904, 1905

– *Chi l'avrebbe detto?*, 1904

– *Il cuore zoppo*, 1221

Giulio Decio, 797 e n

– *Vanzaúsc e fregúj*, 797n

– *Versari*, 797n

Giunta Nicola, 754

Giuriato Adolfo, 804, 828, 832

– *Ariete visentine*, 832n

– *Canzoniere vicentino*, 832 e n

– *Le musiche del vespro*, 832 e n

– *Le vilote del Bachilion*, 832n

– *Ortighe e papaveri*, 832 e n

– *Pergoli e cipressi*, 832n, 833

– *Vicenza mia*, 832n

Giusti Giuseppe, 803n, 985

Giusto Mimi, 747 e n

– *Scagghi e risugghi*, 747n

Glòri Enrico, 2271

Gnudi Cesare, 1190

Gobetti Piero, 828, 1079, 1236, 2326, 2503

Godard Jean-Luc, 1477, 1478, 1481, 1482, 1483, 1499, 1522, 1570, 1580, 1604, 1605, 1606, 1653, 1671, 1672, 1768, 2556, 2597-9, 2625, 2626, 2654, 2666, 2801

– *Il cinema è il cinema*, 2597-9

Godoy Armand, 746n

Goethe Johann Wolfgang, 87, 178, 862, 2171, 2677

– *Viaggio in Italia*, 87n

Gogol' Nicolaj Vasil'evič, 1944, 1948, 1949, 1950, 1951

– *Le anime morte*, 1944, 1948, 1949, 2079

Goidanich Pier Gabriele, 800

Goldmann Lucien, 1337, 1378, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1414, 1415, 1416, 1615, 1646, 2795, 2799, 2803, 2808

– *Sociologia del romanzo*, 1400

Goldoni Carlo, 2162, 2331, 2358, 2359, 2361

– *Le morbinose*, 2358

Golino Enzo, 2823

Gombrowicz Witold, 1712-7, 1806

– *Cosmo*, 1712

– *Diario 1957-1961*, 1712-7

– *Ferdydurke*, 1712

– *Trans-Atlantico*, 1712

Gonella Guido, 1864

Góngora y Argote Luis de, 217

- Gor'kij Maksim (Aleksej Maksimovič Peškov), 1740
- Gordon Michael, 2253-7
- *Il letto racconta*, 2253-7
- Goruppi Beppino, 1217
- *Rovo di biancospino*, 1218
- Gottarelli Tonino, 1214
- *La pioggia in città*, 1214
- Govoni Corrado, 383, 447, 507, 531, 560, 583, 822, 1008, 1010
- *Armonie in grigio et in silenzio*, 1008
- *Fuochi d'artificio*, 1008
- *Gli aborti*, 1008
- *Le fiale*, 1008
- Goya y Lucientes Francisco, 31
- Gozzano Guido, 531, 549, 598, 599, 781, 805, 807, 816, 1128, 1173, 1199, 1794, 1827, 1843-8, 1985, 2327, 2469, 2477
- *I colloqui*, 807n, 1846
- *La via del rifugio*, 1846
- *Poesie*, 1843-8
- Gramsci Antonio, 619, 628, 642, 644, 734, 753, 873, 878n, 879, 880, 881, 999, 1004, 1005, 1045, 1072, 1073, 1079, 1156, 1223, 1237, 1270, 1277, 1279, 1298, 1302, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1999, 2000, 2203, 2204, 2284, 2296, 2503, 2517, 2518, 2663, 2723, 2761, 2763, 2765, 2768, 2842, 2844, 2845
- *Letteratura e vita nazionale*, 598, 628, 642, 879 e n, 999, 1072
- Granata Vincenzo, 755n
- Grande Adriano, 448
- Granet Marcel, 1851-4
- *La religione dei Cinesi*, 1851-4
- Grant Cary, 2257
- Grass Gunther, 1348
- Grasso Sebastiano, 2032
- *Il giuoco della memoria*, 2032
- Gratiant Gilbert, 2349
- Greco Giovanni, 754n
- *Poeti dialettali calabresi contemporanei*, 754n
- Greene Graham, 502, 1084, 2177
- Greimas Algirdas-Julien, 2548
- Grieco Giuseppe, 732
- *Poesie napoletane*, 732n
- Grilli Alfredo, 820n
- *Poesia regionale*, 820n
- Grimm Jakob Ludwig Karl, 693, 806, 862, 874
- *Altdeutsche Wälder*, 862
- Grimm Wilhelm, 693, 806, 862, 874
- *Altdeutsche Wälder*, 862

- Gris Juan (José Victoriano Gonzàlez), 50
- Gröber Gustav, 846n, 928
- *Einführung in das Studium der roman. Sprachwissenschaft*, 846n
 - *Romanische Lautlehre*, 846n
- Gromaire Marcel
- *Orage sur les blès*, 53
- Grotowski Jerzy, 2486n
- Grummere Francis, 892n
- *The Beginning of Poetry*, 892n
 - *The popular Ballad*, 892n
- Guadagnoli Antonio, 803n
- Guarducci Giovanni, 787
- Guarnaccia Vincenzo, 746 e n
- Guarnerio Pier Enea, 749n
- Guarnieri Annamaria, 2358
- Guattari Mario Ugo, 781-2, 782n
- *La befana, riccia riccia*, 782n
- Guerra Tonino (Antonio Guerra), 374, 403, 406, 516, 530, 536, 755n, 785 e n, 811, 812, 822, 823, 824, 825 e n, 826n, 854, 857, 1175, 1894-9, 2131-2, 2631, 2717, 2719
- *Amarcord*, 1894-9
 - *I cento uccelli*, 2131-2
 - *I scarabocc*, 403n, 825n
 - *La s'ciuptèda*, 374, 403n
- Guerra Enzo, 536, 822
- *È belz d'i Piretta*, 822
- Guerra Lino, 822
- Guerrieri Anna Maria, 1966
- *Terrore piccolo borghese*, 1966
- Guerrini Mino
- *Decameron n. 2 (Le altre novelle del Boccaccio)*, 2858
- Guerrini Olindo, 822n
- Guevara de la Serna Ernesto (“Che”), 1606, 1859, 1875, 2559
- Guglielmi Giuseppe, 376, 1221
- *Essere & non avere*, 1221
- Guglielmino Francesco, 526, 744, 745
- *Ciuri di strata*, 744
- Guglielmo di Champeaux, 2197
- Guglielmo II, 1961
- Gui Vittorio, 597
- *Canti di soldati* (a cura di), 597
- Guicciardi Emilio, 419, 529, 535, 794, 795, 796, 807n, 1176, 2717, 2718, 2719
- *Belfior*, 419

- Guidacci Margherita, 448
 Guidi Ugo, 227, 231
 Guidi Virgilio, 187, 266
 Guillén Álvarez Jorge, 284, 2347
 Guillén Nicolàs, 2351
 Gunn Thom, 2041
 Günther Werner, 1348, 1350, 1351
 Gurvitch Georges, 1337, 1338, 1339, 1341, 1502, 1670
 Guttuso Renato, 51, 54, 746n, 2055, 2380-90, 2778, 2786, 2787, 2788, 2796, 2797, 2798
 – *Crocifissione*, 2384
 – *Cucitrice*, 2384
 – *Discussione politica*, 2385
 – *Figura*, 2386
 – *Gott mit uns*, 2384
 – *I centomila martiri*, 2385
 – *I fichidindia*, 2385
 – *Operai in riposo*, 2387
 – *Piazza Navona*, 2384
 – *Sul lago di Lugano*, 2384
 – *Venti disegni di Renato Guttuso*, 2380-90
 Guzzi Virgilio, 51, 52
- Hamburger Michael, 393, 2042
 Hardy Oliver, 2247
 Havelock Ellis, 208
 Hawks Howard, 2653
 Hawthorne Nathaniel, 370, 502, 1084
 – *La lettera scarlatta*, 370
 Hayden Tom, 1429
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 314, 1312, 1571, 2039, 2564
 Heine Heinrich, 96, 236, 746n, 830, 862
 Hemingway Ernest Miller, 2364, 2740
 Henry, abate, 806n
 Herczeg Giulio, 1345, 1347, 1348, 1356, 1358
 – *Lo stile indiretto libero in italiano*, 1345
 Herd David, 861
 – *Ancient and Modern Scottish Songs*, 861
 Herder Johann Gottfried, 862, 874
 – *Voci dei popoli nelle loro canzoni*, 862
 Heredia José María, 746n, 803, 805
 Hikmet Nazim, 2677
 Himmeler Heinrich, 1688, 2601
 Hitchcock Alfred, 2241, 2255, 2653
 – *Intrigo internazionale*, 2241, 2255

- Hitler Adolf, 1030, 1442, 1647, 1653, 1657, 1746, 2048, 2102,
 2105, 2117, 2407, 2486, 2495n, 2858
 Hjelmslev Louis, 1339
 Ho Chi Minh, 2145
 Holan Vladimir, 2040
 Hölderlin Johann Christian Friedrich, 294, 531
 Holst, Gustav von
 – *King estmere: old english ballads for chorus and orchestra (Old ballads)*, 861
 Hopper Dennis
 – *Easy rider*, 1608
 Hudson Rock, 2257
 Hughes Langston, 2348
 Hughes Ted, 1796, 1905
 – *Pensiero – Volpe e altre poesie*, 1905
 Hugo Victor, 96, 521, 531
 Huillet Danièle
 – *Othon*, 1607
 Husserl Edmund, 1506
 Huyghe Renè, *Les contemporains*, 49
 Huysmans Joris-Karl, 1743-9, 2171
 – *Controcorrente (À rebours)*, 1743-9

 Iacopone da Todi, 257, 979, 2337
 Ibáñez Blasco, 2404
 Ibsen Henrick, 2626
 Ichikawa Kon, 1850
Ij brande: parnas piemonteis (Parnas piemonteis), 807n
 Illich Ivan, 2184, 2842
 – *La convivialità*, 2184
 Imbriani Vittorio, 916n, 917, 918, 963
 Infanti Luigi, 225
 Infascelli Carlo
 – *Decameron proibito. Le altre novelle*, 2858
 Ingrao Pietro, 1314
 Ingrassia Ciccio (Francesco Ingrassia), 2634
 Invernizzi Irene, 1819-20
 – *Il carcere come scuola di rivoluzione*, 1819-20
 Inzaghi Francesco, 799n
 Isgrò Emilio, 679
 – *Fiere del Sud*, 679
 «Italia», 863
 «Itinerari», 1239, 2227n
 Ive Antonio, 913
 Ivens Joris, 2251

- Jacopo di Galizia, santo, 960, 970n
 Jacopone da Todi, *vedi* Iacopone da Todi
 Jahier Piero, 401, 442, 445, 447, 572, 597, 645, 650, 792, 826, 852, 873, 878, 989, 1025, 1115, 1123, 1169
 – *Canti di soldati* (a cura di), 597
 – *Con me e con gli alpini*, 597, 989, 1123
 – *Ragazzo*, 447
 Jakobson Roman, 1412n, 1422, 1550, 1588, 1597, 1598, 1604, 1615, 1945, 2514n, 2819
 Jancsó Miklós, 2641
 Jandolo Augusto, 423
 Jandolo Salvatore, 777, 781, 782 e n
 Jannings Emil, 2668
 Jaspers Karl, 392, 1806
 Jean-Charles
 – *La foire aux cancre*, 2418
 Jean de Meun, 2196
 Jeanroy Alfred, 998
 – *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 998, 999
 Jiménez Juan Ramón, 164, 165, 284, 522, 663, 1105, 2347
 Jonesco Eugène, 2485n, 2496n
 Jouve Pierre Jean, 2138-42
 – *Ecate*, 2138, 2140
 – *Il mondo deserto*, 2138-42
 Jouveau Marius, 521n, 742
 Joyce James, 522, 793, 1579, 1859, 1944, 1963, 2138, 2174, 2304, 2573
 – *Ulysses*, 1754, 1963
 Jung Carl Gustav, 1948, 2045
- Kafka Franz, 372, 542, 1401, 1695, 1843, 1976, 2056, 2058, 2079, 2081, 2318, 2429, 2530
 – *America*, 542
 – *Il processo*, 1976
 Kalč Pina, 74
 Kant Immanuel, 1291, 1751, 1752
 Kavafis Costantino, 2049-53, 2085
 – *Poesie nascoste*, 2049-53
 Kayper Mensah Albert, 2348
 Keaton Buster (Joseph Francis Keaton), 1710
 Keats John, 96, 99, 204, 205, 476, 1182
 Kennedy Jacqueline (Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis), 1555
 Kennedy John Fitzgerald, 1433, 1555, 1556, 1557, 1558, 1586
 Kennedy Robert Francis (Bob Kennedy), 1443

- Kerouac Jack, 1438
 Kinloch George Ritchie, 861
 Klee Paul, 607, 2302
 Kleist Heinrich von, 42, 2079
 Klimt Gustav, 181
 Klossowski Pierre, 2053
 – *Origini culturali e mitiche di un certo comportamento delle dame romane (Le dame romane)*, 2053
 Kluckhohn Clyde, 927
 Kluge Alexander, 2533-4
 – *Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, 2533-4
 Kokoschka Oskar, 52, 239, 542, 791
 Kopisch August, 862
 Kosič, 1673
 Kramer Stanley, 2242-4
 – *L'ultima spiaggia*, 2242-4
 Kroeber Alfred L., 927n
 Krusciov Nikita Sergeevič, *vedi* Chruščëv Nikita Sergeevič
 Kuo Mo-jo, 1877

La Baronessa di Carini, 632-40, 947n, 954, 956, 957, 958, 970, 972, 973, 976
 Lacan Jacques, 2029, 2052
 La Capria Raffaele, 1855-7
 – *Amore e psiche*, 1855-7
 Lacos Choderlos de Pierre-Ambroise-François, 370, 2197
 – *Les liaisons dangereuses*, 370
 La Fontaine Jean De, 1349
 Lafont Robert, 331, 332
 – *Paraulas au vielh silenci (Parole al vecchio silenzio)*, 331
 Laforgue Jules, 383, 412, 1904
 – *Moralità leggendarie*, 1904
 – *Pierrot Lunaire*, 412
 Laguardia Pietro, 755n
 Laing Ronald David, 2531n
 Lajolo Davide, 1864, 2143-7
 – *I Rossi*, 2143-7
 La Malfa Ugo, 1864
 Lampridio Elio, 1722
 Landi Marcello, 381
 Landi Mario, 2513
 Landolfi Tommaso, 391, 2079-81
 – *Le labrene*, 2079-81
 Landoni Jacopo, 822n

- «Lapa, La», 594, 966n
La Pera Gustavo, 754
Larbaud Valéry, 164
La Sorsa Saverio, 956
Latini Brunetto, 677
Laurel Stan, 2247
Laurenti Mariano
– *I due maghi del pallone*, 2549
Lautréamont, conte di (Isidore Lucien Ducasse), 315, 541
Lavra Pietro, 750
Lawrence d'Arabia (Thomas Edward Lawrence), 2172
Lay Deidda Salvatore, 750
Lazarillo de Tormes, 1731-6
Lebezjatnikov Andrej Semënovič, 1969
Lefebvre Henri, 1339
Léger Fernand, 50
Leicht Michele, 920
Le mille e una notte, 1729, 1736, 1921, 1927
Lenin (Vladimir Il'jč Ul'janov), 1289, 1302, 1317, 1450, 1505,
1513, 1515, 1560, 1651, 1999, 2000, 2057, 2058, 2442, 2608
Lenormand Henri-René, 201
Leonardo da Vinci
– *La Gioconda*, 1589, 1618
Leoncini, 242
Leone Giovanni, 1864
Leonetti Francesco, 623, 1157, 1185-92, 1216, 1217, 1218, 1219,
1220, 1230, 1236, 1873-8, 2059-64, 2290, 2374, 2503, 2513,
2771, 2817, 2863
– *Antiporta*, 1185n, 1185-92, 1218
– *Campo di battaglia (L'accampamento)*, 1877
– *Poemi*, 1185n, 1185-92
– *Il tappeto volante*, 1875, 2503
– *Irati e sereni*, 2059-64
– *La cantica*, 2290, 2374
– *Poemi*, 1185-92
– *Sopra una perduta estate*, 1191
Leoni Carlo, 612
Leoni Leonetto
– *La malinconia*, 36
Leoni Roberto, 1215
– *Tenerezza del mondo*, 1215
Leopardi Giacomo, 78, 116, 149, 150, 196, 208, 246 e n, 247n,
295, 326, 389, 402, 405, 430, 445, 513, 514, 516, 612, 683, 723,

- 853, 955, 1040, 1091, 1094, 1119, 1166, 1186, 1792, 1843, 2031, 2093, 2150, 2153, 2154, 2259, 2336, 2337, 2515
- *Canti*, 1792; >*A Silvia*, 1472; >*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 79, 109; >*Consalvo*, 1166, 2376; >*Il sabato del villaggio*, 140; >*La ginestra*, 2091, 2092; >*L'infinito*, 209
 - *Paralipomeni della batracomiomachia di Omero*, 283
 - *Zibaldone*, 97, 268, 2153, 2515
- Lerch Eugen, 1349
- «Letteratura», 25, 77, 369, 442, 853n, 962n, 1129, 1130, 1170
- «Letteratura e Morale», 863
- «Lettere d'oggi», 25, 26, 34
- Levi Carlo, 962, 1083, 1313, 2350, 2503, 2647-51
- *Cristo si è fermato a Eboli*, 642
 - *Il Narciso*, 2648
 - *La Calabria in lotta*, 2649
 - *La Sicilia in lotta*, 2649
- Lévi-Strauss Claude, 1319n, 1321, 1337, 1338, 1341, 1498, 1501, 1502, 1891, 1995
- Lewis David K., 2165
- *La conversazione*, 2165
- «Libertà», 165, 174, 221
- Licini Osvaldo, 2191-3
- *Errante, erotico, eretico*, 2191-3
 - *Racconti di Bruto*, 2192
- Lin Piao, 2147
- Linati Carlo, 252, 263, 522
- Lingueglia Paolo, 885
- *Saggi critici di poesia religiosa*, 885n
- Linton Ralph, 927n
- Lionello Alberto, 2784
- Lioy Leopoldo, 832
- Lipparini Giuseppe, 183, 184
- Lisi Nicola, 211-2, 478, 578, 1127
- *Amore e desolazione*, 212
 - *Diario di un parroco di campagna*, 212
 - *Paese dell'anima*, 212
- «Literaturnyj Kritik», 1738
- Liu Shao-chi, 2147
- Lizzani Carlo, 2818, 2819
- Lloyd Harold, 2247
- Locatelli Milesi Sereno
- *I poeti del Ducato* (a cura di), 800n
- Loi Franco, 1797
- Lolini Attilio, 2091-5
- *Negativo parziale*, 2091-5

- Lombard Alf, 1345
 Lombard Carole (June Alice Peters), 2255
 Lombardi Nino, 822n
 Lombardi Romolo, 781 e n
 – *L'origine de Roma*, 781n
 – *Sotto ar celo de Roma*, 781n
 Lombardi Satriani Raffaele, 753n, 963, 964
 – *Folklore calabrese*, 753n
 Longhi Roberto, 565, 1177, 1785, 1957, 1977-82, 1993, 2203, 2205, 2374, 2422, 2507, 2513, 2593-4, 2672-4, 2768, 2786, 2791, 2792, 2797
 – *Da Cimabue a Morandi*, 1977-82
 – *Fatti di Masolino e Masaccio*, 1978
 Longo Luigi, 2502
 Lopez Davide, 252, 757, 759
 – *Canti baresi*, 757 e n
 Lorenzoni Giovanni, 220, 333, 336, 745, 804, 848, 849, 1001
 – *Versi friulani*, 848n
 – *Versi friulani II serie*, 848n
 – *Vôs dal Friul*, 848n
 Loria Arturo, 589
 «Lotta Continua», 1819, 2094
 Lotto Lorenzo, 2787, 2798
 Lovarini Emilio, 916n
 Loy Cherchi Fabio, 750
 Luberti Franco, 1864
 Lucat Desiderato, 806n
 Lucchesi Camillo, 787
 Lucciardi Giovanni Pietro, 749
 Luciani Alfredo, 765, 766, 767, 768, 782 e n, 798n, 801, 1038
 – *Bruscolini*, 782n
 – *Stelle lucende*, 766
 Luciani Ario, 257
 Luciani Armando, 780, 781
 – *Certe signore*, 780n
 – *Fra 'lusco e 'r brusco*, 780n
 Luciano di Samosata, 2185-8, 2189
 – *Dialoghi*, 2185-8
 – *L'asino d'oro*, 2189
 Lucini Gian Pietro, 401, 797, 1777, 1904
 Lukács György, 630, 1083, 1086, 1946, 2148, 2295, 2478, 2738, 2744, 2763, 2803, 2808
 Luzi Mario, 20, 34-9, 42, 46, 383, 448, 630, 645, 1062, 1066, 1067, 1069, 1195-200, 1248, 1958, 2232, 2579, 2776

– *Biografia ad Ebe*, 34-9, 2232

– *Onore del vero*, 1195-200

Lužin Pëtre Petrovič, 1968

Luzio Alessandro, 776n

Maccari Mino, 31

Macchia Giovanni, 2203

Machado y Ruiz Antonio, 392, 429, 430, 441, 522, 529, 536, 613, 663, 841, 1438, 1798, 2049, 2321, 2347, 2515

– *Soledades*, 429

Machaty Gustav, 2666

Machiavelli Niccolò, 1361

Macis S., 750

Macpherson James, 861

– *I canti di Ossian*, 861

Macrì Oreste, 482, 508, 577, 603, 1158

– *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (a cura di), 1157

Maeterlink Maurice-Polydore-Marie-Bernard, 142n

Mafai Mario, 51, 54, 313, 408, 424, 455, 457, 784

Maffei Andrea, 400

Maggi Carlo Maria, 789, 796

Maggio Pupella (Giustina Maggio), 2634

Magnani Anna, 2245, 2247, 2248

Mainardi Cesare, 797 e n, 1177, 2718, 2719

– *Primavera*, 797n

Maino di Altamura, 959

Maistrale (Domenico Antonio Versini), 749

Majakovskij Vladimir Vladimirovič, 1254, 1687, 1696, 2037, 2347, 2488, 2663

Majorino Giancarlo, 1877-8

Malagodi Giovanni, 1272, 1276, 1865

Malagoli Giuseppe, 786

– *La letteratura vernacola pisana posteriore al Fucini*, 786

Malanga Gerard, 1612

Malattia Giuseppe, 850 e n

– *Villotte friulane*, 850n

Maldini Sergio, 174

Malinverni Carlo, 808 e n, 1168

Mallarmé Stéphane, 78, 109, 150, 163, 203, 206, 208, 263, 330, 358, 428, 611, 625, 637, 648, 745, 856, 1166, 1232, 1492, 1493, 2670

– *Après midi d'un faune*, 611

Malle Louis. 2140

- Mallios, 2681
 Maltha A.H., 1870
 Mameli Goffredo, 985
 Manacorda Giorgio, 2437-9
 – **Berengario*, 2437
 Mancanzoni Domenico, 544
 Mancherotti A., 819n
 Mancini Angelo, 957
 Mancini, patriota, 415, 775n
 Mandalari Mario, 958n, 963, 964
 Mandel'stam Nadežda, 1693
 Mandel'stam Osip Emil'evič, 1687, 1693-8, 1737, 1777, 1798, 2663
 – *Poesie*, 1693-8
 *«Maneggio, Il», 1858, 1859
 Manelli Raimondo, 679
 – *E il mondo muta*, 679
 Manera Valeri Mario, 1405
 Manescalchi Franco, 2559
 – *Il paese reale*, 2559
 Manet Edouard, 671
 Manfredi Antonio, 1220
 – *Poesie*, 1220
 Manfredi, 1576
 Manganelli Giorgio, 1904, 1913-6, 2168
 – *Lunario dell'orfano sannita*, 1913-6
 Mangano Silvana, 1664, 1665, 1666, 1667
 Manghi E., 818n
 Mangini Sandra, 2456-7
 «Manifesto, Il», 2218
 Mann Thomas, 1086
 Mannironi Salvatore, 2565n
 Mannocchi Luigi, 786
 Mannuzzu Salvatore, 2042
 Mansholt Sicco, 2183, 2184
 Mantegna Andrea, 1827
 Mantovani Oddo, 1453
 Manzano Arturo, 174
 Manzini Gianna, 480-8
 – *Animali sacri e profani*, 480-8
 Manzoni Alessandro, 210, 246 e n, 437, 502, 791, 796, 1003, 1006, 1050, 1051, 1076, 1077, 1091, 1171, 1177, 1054, 1055, 1277, 1349, 1356, 1690, 1791, 1861-6, 2011, 2151, 2171, 2330, 2365
 – *Inni sacri*, 1091, 1791
 – *I promessi sposi*, 1791, 1792, 1861-6

- Manzù Giacomo, 58, 59, 355, 2386
- Mao Zedong (Mao Tse-tung), 1747, 2147, 2145
- Maraini Dacia, 2065-71
- *Donne mie*, 2065-71
- Marana Eugenio, 797 e n
- *El Domm*, 797n
- Marangoni Vittorio, 174
- Marchesi Concetto, 320
- Marchetti Giuseppe, 173, 298, 300, 324, 333, 418, 852
- Marchi Giulio, 782
- Marcoaldi Oreste, 866, 904, 934
- «Marforio», 781n
- Marin Biagio, 374, 387, 404, 405, 418, 419, 464, 528, 536, 821, 839, 840, 841, 1013, 1218, 2314-7, 2523-9, 2717, 2719
- *Fiuri de tapo*, 387, 840
- *I canti de l'isola*, 387, 405, 418, 839
- *La vita xe fiama*, 2523-9
- *Sènere colde*, 536
- *Ultima refolada*, 387
- Marin Falco, 2526, 2527
- Marinelli Ragazzi Rosetta, 799n
- Marinetti Filippo Tommaso, 1900, 1901, 1902, 1903
- *Manifesti del futurismo*, 1901
- Marini F., 750
- Marino Giovanbattista, 2338
- Marino Salomone, 633, 634, 635, 636
- Mario E. A. (Gioviano Gaeta), 388, 403, 404, 489, 524, 730, 795, 953n, 985
- *Acqua chiara*, 730n
- *Albero piccerillo*, 730n
- *'A morte*, 730n
- *Cerase*, 730n
- *Cunfessione*, 730n
- *Cunfiette*, 730n
- *Custiera amalfitana*, 730n
- *'E figlie*, 730n
- *Luce d' 'a sera*, 730n
- *'O Quarantotto*, 730n
- *Pampuglie*, 388, 403, 730 e n
- *Vangelo*, 730n
- Mariotti Giovanni, 2080
- Maritain Jacques, 93, 206, 272, 2721
- Marniti Biagia, 678, 679
- *Città, creatura viva*, 678

- Maroncelli Pietro, 863n
 Marotta Giuseppe, 2263, 2266, 2268, 2285-9
 Marshall Davis Frank, 2349, 2353, 2354
 Martinet André, 1508, 1511, 1512
 Martinet Eugenia, 806, 2503
 Martini Arturo, 58
 Martino di Asco, 943, 945
 Martinotti Martino, 799
 Martoglio Nino, 526, 667-8, 739, 740, 744, 745
 – *Centona*, 739n, 740
 Marvulli, 959
 Marx Karl, 169, 1276, 1289, 1302, 1312, 1348, 1426n, 1651, 1714,
 1892, 1938, 1999, 2000, 2057, 2058, 2158, 2183, 2295, 2305,
 2414, 2442, 2517, 2575, 2700, 2703, 2704, 2759, 2830, 2834,
 2841, 2842, 2856
 – *Il manifesto*, 2414
 «Marzocco, Il», 763 e n, 764
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai), 356, 1206,
 1978, 2656, 2768, 2773
 – *San Pietro*, 79, 110
 – *Cappella Brancacci* (err. *Cappella degli Scrovegni*), 2773
 Masala Giuseppe, 750
 Masciotta Michelangelo, 266
 Masetti Siria, 13-4
 – *Microcosmo*, 13-4
 Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini), 935, 1206,
 1978, 2773
 Massa D., 797
 Massaroli Nino, 822n, 823
 Mastroianni Marcello, 2258, 2261, 2270, 2273
 Mastronardi Lucio, 2205
 Maticotta Franco, 1203-6
 – *Versi copernicani*, 1203-6
 Matisse Henri, 49, 583
 – *Lecture*, 53
 «Mattino del Popolo», 299, 330
 Maupassant Guy de, 590, 1837
 Mauri Fabio, 609-10
 Mauriac François, 1396, 1397
 Mazzatinti Giuseppe, 934
 – *Canti popolari umbri*, 934
 Mazzini Giuseppe, 169, 875, 986
 Mazzola Sandro, 2548
 Mazzoni Guido 97
 – *Poeti giovani*, 97

Mc Arthur Rebucci Dina, 814

– *La primavéra quand l'incuminceva*, 814 e n

McCarthy Mary, 1750-5

– *Uccelli d'America*, 1750-5

Medici Luigi, 798, 799

– *Acqua nostrana*, 798n

– *I fioeu de Carlo Codega*, 798n

– *In sorée e bocceide*, 798n

– *La cà del mago*, 798n

– *La cavalcada de Bernabò*, 798n

– *La nostra Incoronada*, 798n

– *Letteratura milanese*, 798n

– *Lusnad e lusiroeul*, 798n

– *Mi... minor*, 798n

– *Mort che parla*, 798n

– *Nuove poesie*, 798n

– *Rime Ambrosiane*, 798n

– *Rime*, 798n

– *S. Ambroeus*, 798n

– *Versi milanesi*, 798n

«Medusa», 816n

Meister Eckart, *vedi* Eckart Johannes

Mekas Jonas, 1665

Melchiori Giorgio, 1907-12

– *L'uomo e il potere*, 1907-12

Meli Giovanni, 245, 253, 743, 2340

Melloni Gherardo, 381

Melville Herman, 502, 1485

– *Billy Budd*, 914n

«Menabò di letteratura, II», 2290, 2318-20, 2369, 2434-6

Mendoza Emanuele, *vedi* Pedalino Giuseppe

Meneghel Gino, 534

– *La Marioneta*, 534

– *Sto cuor fato cussì*, 534

Menéndez Pidal Ramòn, 563

Mengaldo Pier Vincenzo, 1978

Menichini Dino, 174, 213, 1132

Menippo, 2186, 2189

Mennella Federico, 731 e n

– *Napule d'aiere*, 731n

– *Partenopea*, 731n

– *Rapsodia napoletana*, 731n

Meozzi Antero, 96n, 126

– *La vita e la meditazione di Giovanni Pascoli*, 96n

- Mercadante Vito, 743, 744n
– *Focu di Moncibeddu*, 744n
– *L'omu e la terra*, 744n
– *Lu sissanta*, 744n
Mercantini Luigi, 985, 986
Mérimée Prosper, 939
Merini Alda, 507, 577, 579, 580
Merleau-Ponty Maurice, 1341
«Messaggero, Il», 357, 2099
«Messaggero Veneto», 239, 1132
Messina Francesco, 355
– *San Filippo*, 355
Metastasio Pietro, 78, 108, 247n, 262, 721, 2162
Metz Christian, 1506, 1507, 1525, 1540, 1549, 1550, 1574, 1665, 1666
Meyer-Lübke Wilhelm, 846n
– *Einführung in das Studium der roman. Sprachwissenschaft*, 846n
– *Romanische Loutlebre*, 846n
«Mezzogiorno, Il», 594
Micciché Lino, 2033
Micconi Giovanni, 55, 57
– *Il piccolo nuotatore*, 57
Michaux Henry, 393
Michelangelo, *vedi* Buonarroto Michelangelo
Michieli Italo, 226
Milani Lorenzo, 1296
Milano Paolo, 629, 2478, 2480 e n, 2766
Milone Pietro, 754 e n
– *Picci e zanelli*, 754n
Milton John, 294
Minguzzi Luciano, 58-60
– *Eva*, 59, 60
– *La moglie di Lot*, 58, 59, 60
– *La protezione della madre e del fanciullo*, 59
– *Lottatore giapponese*, 60
– *Mangiatore di fuoco*, 60
– *Tobiolo*, 60
Minicale, 749
– *Musa d'Aitone*, 749n
Mishima Yukio, 1629, 1637
Misserville Vincenzo, 781, 782n
– *Odore de terra*, 782n
Missiroli Mario, 2205
– *La bella di Lodi*, 2205

- Mistral Frédéric, 330, 439, 521n, 742, 805
- Mitri Ernesto, 55, 56, 230, 240
- *Autoritratto*, 240
 - *Castagno*, 56
 - *Paesaggio*, 230
 - *Ragazza seduta*, 56
 - *Una casa e una strada*, 56
- Mizoguchi Kenji, 1484, 1850, 2241, 2270, 2323
- *I racconti della luna pallida d'agosto*, 1596, 2241
- «Modern Philology», 892n
- Modesti Renzo, 1065, 1175, 1221
- *Due di briscola*, 1221
- Modigliani Amedeo, 187, 1022
- Moguy Léonide
- *Prigione senza sbarre (Prisons sans barreaux)*, 2012
- Mohrmann Christine, 2170
- Moi Angelo, 408, 750
- Moi Giovanni, 373
- *Su pizzinu mutiladu*, 373
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 201
- Molinaro Del Chiaro Luigi, 916, 962
- Molino Carmelo, 567, 747
- Monari Gastone, 2032
- *Pur che tutti ridano*, 2032
- Mondadori Arnoldo, 2781
- «Monde, Le», 1441, 1443
- «Mondo, Il», 588, 589, 1122, 2473
- Mondrian Piet (Pieter Cornelis Mondriaan), 607, 2302
- Mondrone Domenico, 777n
- *Scrittori al traguardo*, 777n
- Monicelli Mario
- *Il medico e lo stregone*, 2249
 - *La grande guerra*, 2240, 2245, 2249
- Monroe Marilyn (Norma Jean Baker Mortenson), 2255
- Montale Eugenio, 46, 111n, 124, 155, 156, 207, 271-81, 282, 324, 326, 335, 365, 376, 383, 392, 399, 400, 403, 406, 407, 442, 447, 511, 532, 549, 552, 558, 568, 625, 644, 645, 649, 683, 684, 764, 809, 810, 822, 823, 852, 1001, 1027-31, 1032, 1033, 1034, 1038, 1077, 1123, 1128, 1130, 1145, 1161, 1168, 1170, 1171, 1172, 1173, 1175, 1176, 1177, 1193, 2093, 2504, 2558, 2560-5, 2568, 2579, 2670, 2738
- *La bufera e altro*, 1027-31; >*A mia madre*, 1028; >*Ballata scritta in una clinica*, 1030; >*Da una torre*, 1027; >*Gli orecchini*, 1028; >*Il sogno del prigioniero*, 1030, >*L'anguilla*, 1030; >*La primave-*

- ra hitleriana*, 1030; >*Madrigali fiorentini*, 1030; >*Nella serra*, 1028; >*Nel parco*, 1028; >*Nel sonno*, 1028; >*Nubi color magenta...*, 1028, 1029; >*Proda di Versilia*, 1027; >*Voce giunta con le folaghe*, 1030
- *Le occasioni*, 124, 280, 1002, 1029; >*La casa dei doganieri*, 275-81, 1002
 - *Ossi di seppia*, 124, 274, 275, 280, 1002, 1029
 - *In limine*, 271
 - *Satura*, 2558, 2560-5, 2568
 - *Xenia*, 2564, 2565
- “Montanaru” (Antioco Casula), 749
- Montesi Wilma, 1193
- Monti Attilio, 1891
- Monti Gennaro Maria, 950
- Monti Vincenzo, 78, 295, 659, 986
- Montoto Angel, 1937
- Moore Henry, 305
- Moore Marianne, 1798-800, 2035-7, 2040
- *Collected later*, 1798
 - *Come una fortezza*, 2035-7
 - *Il basilisco piumato*, 1798-800, 2036
 - *Selected poems*, 1798
- Mor Giuseppe, 832
- Morandi Giorgio, 52, 53, 56, 57, 187, 227, 239, 240, 385, 427, 651, 2421, 2525n, 2601
- Morante Elsa, 390, 686-90, 1251, 1297, 1361, 1859, 2096-107, 2174, 2192, 2205, 2503, 2508, 2510
- *Il mondo salvato dai ragazzini*, 2192
 - *L'avventura*, 390
 - *L'isola di Arturo*, 686-90, 1361
 - *La Storia*, 2096-107, 2174
 - *Menzogna e sortilegio*, 2510
- Moravia Alberto (Alberto Pincherle), 167, 171, 210-1, 589, 601, 632, 646, 709, 1079, 1250, 1251, 1252, 1271, 1274, 1280, 1283, 1285, 1288, 1360, 1361, 1370, 1570, 1580, 1581, 1664, 1665, 1709, 1765, 1813, 1921-30, 1944, 2006, 2104, 2253, 2254, 2277, 2304-10, 2363, 2380, 2386, 2432, 2469, 2484, 2502, 2746-60, 2771-7, 2779
- *Beatrice Cenci*, 2363
 - *Gli indifferenti*, 210, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757
 - *Il conformista*, 601
 - *La bella vita*, 210
 - *La ciociara*, 1252, 1361, 2754
 - *La noia*, 1361, 2304-10

- *La romana*, 210
- *Le ambizioni sbagliate*, 1765
- *Racconti romani*, 2754
- *Un'altra vita*, 1921-30
- Moreau Gustave, 1747
- Morelli Rina, 2360
- Moretti Marino, 820
- Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino), 2794, 2795
- Moro Aldo, 1261, 1274, 1283, 1284, 1300, 1304
- Morris Charles, 1598, 1618, 1619, 1666
- Morro Clement, 181
- Morucchio Berto, 377, 378, 449
- Mossa Paolo, 749, 755
- Motherwell William, 861
- Mottura Armando, 807
- Mozart Wolfgang Amedeus, 1947
- *Il flauto magico*, 1589
- Mucchi Gabriele, 349
- Mucci Velso, 314-7, 390, 1068
- *Costume*, 390
- *Scartafaccio* 1930-46, 314-7
- Muccini Leda, 2377-9
- *Uomini*, 2377-9
- Muir Edwin, 2152
- «Mulino, il», 1239
- Müller Wilhelm, 862
- *Egeria: raccolta di poesie italiane popolari*, 862
- *Rom, Römer, und Römerinnen*, 862
- Muñoz Antonio, 782n
- *Poesie romanesche*, 782n
- Muratori Arturo, 780
- *Aprite le finestre*, 780n
- *Er libbro der panonto*, 780n
- *Er novo libro der panonto*, 780n
- *Mastro Titta er boja de Roma*, 780n
- Murdock George Peter, 1498, 1502
- Murnau Friedrich Wilhelm, 2666, 2668
- *L'ultima risata*, 2666
- Murolo Ernesto, 524, 727, 728, 731, 953n
- *'A storia 'e Roma*, 727-8
- «Musa dialettale», 218, 219
- Musa Enrico, 799
- «Musa triveneta», 534

Muscetta Carlo, 520n, 674, 734, 752, 753, 824

– *Poesia del Due e Trecento* (a cura di), 674-7

Musil Robert, 2740

Mussi Cazzamini Francesco, 797

Musso Giuseppe Maria, 449

— *Soste nel tempo*, 449

Mussolini Benito, 636, 1312, 2632

Naldini Nico (Domenico Naldini), 74, 164, 165, 300, 319n, 326, 332, 336, 428, 468, 515-8, 522, 853, 1796, 1798, 2717, 2718, 2719

– *Seris par un frut*, 300, 327, 853

Napoleone Bonaparte, 986, 987

Napoleone III, 169

Nardini Emilio, 850 e n

– *Versi friulani*, 850n

Natoli Glauco, 29

Nearco, 2171

Negri Antonio, 798 e n

– *Campann a martell*, 798n

– *Insci l'à responduu ecc.*, 798n

– *La cros de 'l galantomm*, 798n

– *La parola al me giardin*, 798n

– *Minestron*, 798n

– *Mombell*, 798n

– *On soldaa papà*, 798n

– *Polenta e latt*, 798n

– *Pover in spirit*, 798n

– *Rimaroeu, versiroeu, e poetta mai vist né cognussû*, 798n

– *Sogn d'on tramont d'autunn*, 798n

– *Sogn d'ona nott d'inverno*, 798n

– *Variazion sulla primavera*, 798n

Nelli Renat, 330, 332

– *Entre l'esper e l'abséncia* (*Tra la speranza e l'assenza*), 330

Neri Antonio, 822n

Neri Nettore, 535, 566, 569, 822n, 823

– *Acsé Rudèl*, 822n

– *Blén e schlén*, 822n

– *Blightrigh e smaréj*, 822n

– *Ruscàja*, 822n

Nerucci Gherardo, 985

Neruda Pablo, 2346, 2677

Nessi Maria Teresa, 1085

«Newsweek», 1441, 1443

- Nicastro Luciano, 746, 747n
 – *Ritorno all'umano. Itinerari critici per l'Ottocento e il Novecento* (*Itinerari critici*), 747n
 – *Quann'èrimu ddà*, 747n
 – *Poesie del mio dialetto*, 747n
 Niceforo Alfredo (err. Nicastro), 695
 «Niccolò Tommaseo», 594
 Nicholson Ben, 2143
 Nicol Davidson, 2352, 2353
 Nicolardi Eduardo, 729
 – *Nuove poesie*, 729n
 – *Poesie*, 729n
 – *Uocchie belle ed altre poesie*, 729n
 Nicolson Harold, 2143
 Nicolson Nigel, 2143
 – *Ritratto di un matrimonio*, 2143
 Nieri Ildefonso, 911
 Nietzsche Friedrich Wilhelm, 1005, 1768, 1846, 1976
 – *Così parlò Zarathustra*, 1744
 Nievo Ippolito, 165, 362, 465, 847, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213
 – *Il conte pecoraio*, 465
 – *Il Varmo*, 166
 – *Le confessioni d'un Italiano*, 465
 Nievo Stanislao, 2208-14
 – *Il prato in fondo al mare*, 2208-14
 Niger Paul, 2349, 2353
 Nigra Costantino, 433, 532, 592, 593, 599, 868, 869, 871, 872, 873, 878, 880, 895, 898, 900, 903, 905, 925, 934, 964, 969, 970, 985, 1000, 1048, 2846
 – *Canti Piemontesi*, 868
 – *Canti popolari*, 895
 Nimis Loi Francesca, 850 e n
 – *Pizzule vòs furlane*, 850n
 Ninchi Annibale, 2271
 Nitti Antonio, 526, 757, 759
 – *Liriche dialettali baresi*, 757, 758
 Nivellini Vittorio, 822n
 – *La mi Ravenna*, 822n
 Noël Magali (Magali Giuffrai), 2634
 Nono Luigi, 2480
 Nosari Adone, 799
 Nota Alfredo, 814, 910n
 – *Poeti dialettali modenesi*, 814, 910n

- Notini Ghiannettu, 749
 «Nouvel Observateur, Le», 2184
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg), 97, 106, 107, 168, 204, 205, 247n, 258, 358, 531, 2404, 2762
 – *Frammenti*, 97
 Novaro Mario, 665, 809, 1032
 Novati Francesco, 873, 878, 889
 Novati Marco, 240
 Noventa Giacomo (Giacomo Ca' Zorzi), 374, 406, 545, 570-1, 654-7, 827-30, 832, 968, 1248, 1313, 1796, 1891, 2503
 — *Versi e poesie*, 654-7
 «Nuova Antologia», 865n, 1859
 «Nuova Corrente», 1222, 1223, 2291
 «Nuovi Argomenti», 595, 598, 1440n, 1550, 1600n, 1659n, 1663, 1859, 2512, 2535, 2552-5
 «Nuovi goliardi, I», 763
 Nusse Arnaldo, 235
- Oberdan L., 760
 – *Fiori de serra*, 760n
 – *Menzetinte*, 760n
 «Oc», 330
 Odiard des Ambrois, 807
 «Officina», 615, 630, 645, 664, 997n, 1114, 1117, 1154, 1184, 1210, 1213n, 1217, 1229, 1235, 1239, 1859, 1874, 2292-3, 2296, 2297, 2434, 2435, 2735, 2738, 2771, 2773, 2816, 2817, 2822-4, 2863-4
 Ojetti Ugo, 776n
 Olivero Luigi, 807
 – *Poema dl'elica piemontèisa*, 808n
 – *Poesìa an musica*, 808n
 – *Roma andalusa*, 808n
 – *Sent poesie piemontèise*, 807n
 – *Steilin-e: poesie minime piemontèise musica dal M. Vincenzo Davico*, 807-8n
 Olivetti Adriano, 2780
 Oliviero G., 749
 Olmi Ermanno, 1526, 1531, 1532, 1539, 2205, 2454-5
 – *E venne un uomo*, 2454-5
 – *Il tempo si è fermato*, 1526
 Olson Charles, 1797, 1798
 – *Maximus: poesie*, 1797
 «Ombre Rosse», 1455
 Omero, 196, 295, 659, 862, 1409, 1598, 1902, 2589-92

- *Iliade*, 2513
- *Odissea*, 2589-92
- Onesicrito, 2171
- Onofri Arturo, 347, 447, 573, 575, 579, 1002
- *Terrestrità del sole*, 575, 619
- Opici P., 863
- *Saggio di poesie contadinesche*, 863
- Opisso Silvio, 808n
- Orazi Ghiuvanni, 945
- Orazio Flacco Quinto, 69, 70, 222
- «Ordine Nuovo, L'», 1307, 1309
- Orelli Giorgio, 1065, 1173, 1175, 1177, 1178, 1221, 2041, 2290n, 2828
- *Nel cerchio familiare*, 2290n
- Oriani Alfredo, 720
- Origo Iris, 2151
- Osadebay Dennis, 2349
- «Osservatore della domenica, L'», 2302
- Ostermann Valentino, 489
- Ottieri Ottiero, 588-91, 645, 1085, 1263, 1374, 2318, 2319, 2320, 2566-9, 2579
- *Il pensiero perverso*, 2566-9
- *L'impagliatore di sedie*, 1374
- *Memorie dell'incoscienza*, 588-91
- Oxuna, 985
- Paba Antonino, 750
- Pacòt Pinin (Giuseppe Pacotto), 218, 521n, 522, 745, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 816, 857, 968
- *Arssivoli*, 522, 745, 803, 804, 805, 808
- *Crosiere*, 805
- Padovan Giglio, 833, 1012
- *Rime triestine e istriane*, 834
- Padula Vincenzo, 520, 523, 720n, 734, 739n, 752n, 753, 755, 824
- *Persone di Calabria*, 520n, 734n
- «Paese Sera», 1429n, 2443
- Paganelli Dario, 822n
- Pagani Severino, 799n
- *Poeti milanesi contemporanei* (a cura di), 799n
- Paggio Fernando (F. Viale), 803 e n, 804
- *Ariëte turineise*, 803n
- «Pagine friulane», 848n
- Pagliarani Elio, 1216, 1230, 1235, 1777, 2479
- *Cronache e altre poesie*, 1216

Paisano (Cesare Milanese), 663

– *Meliche*, 663

Pajetta Elvira, 2147

Pajetta Giancarlo, 1300

«Palatina», 1318n, 1229

Palazzeschi Aldo (Aldo Giurlani), 35, 383, 447, 494, 495, 551, 649, 650, 835, 841, 1008, 1010, 1114, 1116, 1117, 1169, 1225, 1774-5, 1904, 2645-6

– *I cavalli bianchi*, 1008

– *Via delle cento stelle*, 1774-5

– *Viaggio sentimentale*, 1225

Palladio, 2169-70, 2173

– *Storia Lausiaca*, 2169-70

Palma, 799

Palmieri Eugenio Ferdinando, 529, 534, 817, 830, 833, 841, 842, 843, 844, 2717, 2718, 2719

– *Poesie*, 841, 842n

Pampaloni Geno, 557, 686

Panagoulís Aléxandros (Alessandro Panagulis), 2675-91

– *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, 2675

«Panàrie, La», 328

Panciatichi Lorenzo, 985

Pancrazi Pietro, 22, 252, 260, 261, 262, 338, 404, 407, 423, 722, 724, 726

– *Esopo moderno*, 338

Pandolfi Vito, 2393-4

– *Gli ultimi*, 2393-4

Pane Michele, 640, 749, 750, 753, 967

Panero Luigi, 567, 568, 808n

Panizza Camillo, 799

Pannella Giacinto (*detto* Marco Pannella), 1934, 2001

Pantu Donnu, 752

Panzacchi Enrico, 987

Panzini Alfredo, 816, 820, 1247, 1277

– *Il padrone sono me*, 816

Paoli Pasquale, 939n

Paolo di Tarso, santo, 355, 1544, 1734, 2049, 2106

Papini Giovanni, 34, 447, 1115, 1903

– *Un uomo finito*, 34

Pappalardo Nino, 743, 744n

– *Siciliana*, 744n

«Paragone», 388, 437, 449, 466, 519n, 520n, 788, 882n, 910n, 1133, 1146, 1239, 1391 e n, 1649 e n, 1859, 1916, 2321, 2420, 2437, 2503, 2591

- Parducci Amos, 787
 – *Il popolo toscano* (a cura di), 787
 Parenti Franco, 2784
 Parini Giuseppe, 795, 796-7, 1091
 Paris Gaston, 862, 999
 Paris Renzo, 1904, 1965
 – *Cani sciolti*, 1965
 Parise Goffredo, 601, 645, 1086, 1707-11
 – *Il padrone*, 1708
 – *Il ragazzo morto e le comete*, 601
 – *Sillabario n. 1*, 1707-11
 Parnas piemonteis, vedi *Ij brande: parnas piemonteis*
 Parodi Ernesto Giacomo, 889, 890
 Parrella Michele, 600
 – *Poesia e pietra in Lucania*, 600
 Parronchi Alessandro, 383, 448, 1200-3, 2776
 – *Coraggio di vivere* 1200-3
 – *Per sentieri di bosco e di città*, 1201
 Parzanese Pietro Paolo, 985
 – *Canti popolari* (a cura di), 985
 Pascal Blaise, 92, 161, 196, 366, 1162, 2020, 2721
 – *Pensieri (Pensées)*, 268, 366, 2721
 Pascarella Cesare, 341, 408, 414, 416, 420, 423, 527, 528, 773, 774, 775 e n, 776 e n, 779, 781, 785n, 799, 800, 801, 804, 812, 967, 2338
 – *La scoperta dell'America*, 774, 775
 – *Sonetti*, 773, 774, 775
 – *Storia nostra* (err. *La nostra storia*), 774, 804
 Pascoli Giovanni, 91-148, 161, 163, 208, 211, 220, 233, 234, 235, 246, 248n, 249, 250, 271-81, 324, 385, 399, 403, 405, 406, 428, 430, 445, 464, 466, 485, 493, 513, 521, 536, 549, 550, 573, 612, 613, 621, 649, 715, 716, 720, 724, 745, 757, 760, 762, 763, 764, 765n, 780, 801, 804, 809, 813, 816, 820n, 821, 822, 823, 825n, 827, 828, 832, 840, 841, 844, 848, 849, 873, 997-1006, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1022, 1028, 1032, 1033, 1038, 1076, 1077, 1082, 1119, 1120, 1123, 1127, 1128, 1150, 1157, 1171, 1193, 1227, 1238, 1016, 1018, 1231, 1232, 1794, 1827, 2247, 2332, 2336, 2378, 2513, 2586-7; 2632; >*I due vicini*, 117, 119, 121, 141, 143, 145, 146, 1038
 – *Canti di Castelvecchio*, 114, 115, 118, 120, 124, 125, 129, 130, 133, 144, 233, 247n, 249, 272, 274, 745, 763, 1038; >*Canzone di marzo*, 128; >*Foglie morte*, 130; >*Il brivido*, 131 >*Il ciocco*, 118; >*Il nido di «farlotti»*, 129; >*Il primo cantore*, 103; >*Il ritorno delle bestie*, 104, 129; >*Il ritratto*, 129, 132; >*Il sogno della vergi-*

- ne, 129, 131; >Il sole e la lucerna, 125; >Il viatico, 132; >La canzone della granata, 129; >La canzone dell'ulivo, 130; >La figlia maggiore, 128; >La mia malattia, 125, 129; >La mia sera, 131; >La partenza del boscaiolo, 127; >La poesia, 131; >La schilletta di Caprona, 113, 129, 278; >La servetta di monte, 132; >La voce, 249; >Le ciaramelle, 128; >L'ora di Barga, 132; >L'uccellino del freddo, 131, 273, 274; >L'usignolo e i suoi rivali, 128; >Maria, 129; >Nebbia, 109, 130; >Passeri a sera, 125, 129; >Primo canto, 132; >Un ricordo, 129; >Temporale, 131; >Valentino, 125
- Il ritorno a San Mauro, 126; >Casa mia, 125, 126; >Commiato, 127; >Giovannino, 127; >Il bolide, 132; >La tessitrice, 127; >Mia madre, 127
- Canzoni di Re Enzo, 99, 143, 145, 1009
- La canzone del Carroccio, 100
- La canzone dell'Olifante, 147
- La canzone del Paradiso, 102
- Myricae, 99, 114, 115, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 132, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 233, 247n, 249, 261, 273, 274, 280, 404, 758, 762, 763 e n, 825n, 840, 1001, 1002, 1012, 1037, 1038, 1193; >X Agosto, 763; >Alba festiva, 121; >Canzone di nozze, 763n; >Dall'argine, 112, 273; Il giorno dei morti, 122; >Il maniero, 763; >Il morticino, 121; >[Il nunzio] 122; >Il pesco, 763n; >I puffini dell'Adriatico, 121; >La cucitrice, 121, 763; >Lapide, 121; >Orfano, 763; >Rio Salto, 763; >Romagna, 763; >Scalpitio 763; >Stoppia, 121; >Temporale, 118; >Ultimo canto, 96
- L'ultima passeggiata, 114, 115, 121, 122, 272, 763
- Tristezze, 763n; >Dalla spiaggia, 122; >Il lampo, 1001; >Il tuono, 1001; >Lontana, 104, 272
- Nuovi Poemetti, 132, 133, 136, 763; >[La cinciallegra], 136; >Il pittiere, 136
- Odi e Inni, 98, 115, 116, 142, 143, 144, 145; >Il ritorno, 144; >[Il vecchio], 144; >[La sfogliatura], 145
- Poemetti, 114, 115, 117, 118, 120, 136, 142, 144, 146, 280, 745, 763, 849, 850, 2586-7
- Poemi Conviviali, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 248n, 1002, 1009, 1012, 1193; >Alèxandros, 114, 141; >Gog e Magog, 144; >Il cieco di Chio, 139; >In Occidente, 142; >La civetta, 141; >Le Memnonidi, 139; >L'etèra, 104; >Silenos, 118
- Il poeta degli iloti, 140; >Il giorno, 140
- I vecchi di Ceo, 141; >L'inno eterno, 141
- L'ultimo viaggio, 139; >[Il timone], 140; >[Le rondini], 139

- *Poemi del Risorgimento*, 98, 117, 119, 143, 145, 146, 147; > *Napoleone*, 117, 119, 145, 148; > *Pepin*, 148
 - *Inno a Roma*, 119, 148
- *Poemi Italici*; > *Paulo Ucello*, 116, 145, 146; > *Rossini*, 146; > *Tolstoi*, 146
- *Primi Poemetti*, 132, 133; > *Digitale purpurea* (*Digitalis purpurea*), 763n; > *I due fanciulli*, 135, 1010; > *I due orfani*, 1010; > [*Il bucato*], 134; > *Il cieco*, 135, 763n; > *Il focolare*, 135; > *Il libro*, 107; > *Il torello*, 114, 2587; > *Il vischio*, 91, 118, 274-81, 621, 1002; > *La calandra*, 763n; > *L'alba* 133; > [*L'alloro*], 134; > *L'aquilone* 1040 > *La quercia caduta*, 263; *La veglia*, 134; > [*L'Avemaria*], 134; > *Le armi*, 135, 136; > *L'oliveta e l'orto*, 134

Pascoli Maria, 2586

Pasolini Guido, 158

- Pasolini Pier Paolo, 74, 284, 285, 319n, 366, 785n, 856, 1574, 1614, 1659, 1931-6, 1957, 2367, 2391-92, 2440-1, 2458-9, 2511-22, 2575-80, 2603-5, 2616-8, 2727 e n, 2746-60, 2800-15, 2828, 2835, 2841, 2842, 2843, 2847, 2848, 2853, 2857; (come *Pieri Fumùl*), 68, 69, 70, 166; > *Lettera dal Friuli*, 176; *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, 882n; > *Un poeta e Dio*, 2227-9
- *Accattone*, 2364, 2404
 - *Alì dagli occhi azzurri*, 2458-9; > *Il Rio della Grana* (*La città di Dio*), 2727, 2728
 - **Appunti per un romanzo sull'immondezza*, 2518
 - *Bestemmia*: > *Il puls rafàt*, 166
 - *Dòv'è la mia patria*, 374, 785n
 - *La meglio gioventù*, 2516, 2692
 - *La nuova gioventù*, 2692-3; > *Seconda forma de «La meglio gioventù»*, 2692
 - *La religione del mio tempo*, 2768
 - *La ricchezza*, 2252
 - *Le ceneri di Gramsci*, 1649, 1932, 2292, 2441, 2512, 2517; > *Quadri friulani* (*I campi del Friuli*), 615; > *L'Appennino*, 2518; > *L'umile Italia*, 2518; > *Una polemica in versi*, 2518
 - *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, 366-8, 2515, 2516
 - *Paolo e Baruch*, 367
 - *Poesia in forma di rosa*, 1649, 2440-1, 2511, 2517, 2570; > *Vittoria*, 2518
 - *Poesie a Casarsa*, 74 e n, 165, 825n, 851, 2513; > *Il nini muàrt* (*Il fanciullo morto*), 469; > *Il testament Coràn*, 2733
 - *Roma 1950*, 2517
 - *Sonetto primaverile*, 2517
 - *Trasumanar e organizzar*, 2512, 2575-80, 2603-5, 2619; > *Uno dei tanti epiloghi*, 2575

- *Charta (sporca)*, 2604; >*Charta (sporca)*, 2519
- *La Città Santa*, 2577
- *Poemi zoppicanti*, 2604; >*La poesia della tradizione*, 2578, 2604
- *Sineciosi della diaspora*, 2604
- *Manifestar*, 2604
- *Trasumanar e organizzar*, 2604
- *Bestia da stile (Poesia)*, 2807, 2825, 2827
- *Calderón*, 1931-6, 2512
- *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (a cura di), 595; 639
- **Caserme di Carabinieri come «reserves»*, 1660
- *Edipo Re*, 2511
- *Empirismo eretico*, 2616-8; >*Cinema*, 2618; >*Il «cinema di poesia»*, 1402, 1552; >*Il codice dei codici*, 1633; >*Il Pci ai giovani!!*, 2512, 2616; >*Guerra civile*, 2616; >*Intervento sul discorso libero indiretto*, 1391, >*La fine dell'avanguardia*, 1550; >*La lingua scritta della realtà (La lingua scritta dell'azione)*, 1552, 1622; >*La volontà di Dante a essere poeta*, 2617; >*Nuove questioni linguistiche*, 1287, 1326, 2442, 2617
- **Forze dell'Ordine come Ghetto*, 1660
- *Il bell'Antonio* (sceneggiatura), 2258-62
- *Il Decameròn*, 2857
- *Il Fiore delle Mille e una Notte*, 2219
- *I racconti di Canterbury*, 2857
- *Il sogno di una cosa*, 2391-2, 2517
- *Il Vangelo secondo Matteo*, 2511
- *La ricotta*, 2434, 2824
- *Medea*, 2511
- *Orestide* (traduzione), 2295
- *Poesia dialettale del Novecento* (a cura di), 515, 530, 534, 545, 566, 953n
- *Poesie* (ed. 1970), 2511-22
- *Porcile*, 2511
- **Propp applicato al calcio*, 2548
- **Puzza di funerale*, 2263, 2266
- *Ragazzi di vita*, 2404, 2517, 2727 e n, 2728
- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 2710, 2858
- *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo* (a cura di), 2325-43
- *Teorema*, 2505-6, 2511
- *Trilogia della vita*, 2858
- *Uccellacci e uccellini*, 1917, 2511
- *Una vita violenta*, 2252, 2286, 2294, 2458, 2727e n, 2750
- Pasquali Giorgio, 878n, 2006
- *Domenico Comparetti e la filologia del secolo XIX*, 878n

- Pasternak Boris, 1777
 Pastonchi Francesco, 263
 Patari Giovanni, 754 e n
 – *Tirripitirri*, 754n
 Patchen Kenneth, 2039, 2040, 2041
 «Patria», 848n
 «Patrie dal Friûl», 173, 176, 177, 332
 Patti Ercole, 1839
 Pavese Cesare, 448, 557, 601, 645, 807, 1085, 1086, 1951, 2326
 – *La luna e i falò*, 601
 Pavlov Ivan Petrovič, 276, 1417, 1505
 Paz Octavio, 1796
 Pea Enrico, 391
 Pedalino Giuseppe (Emanuele Mendoza), 746
 – *Idilli*, 746n
 – *Li cantastorii 'n 'America*, 746n
 – *Lu maggiu di Maria*, 746n
 Pedrelli Cino, 822, 823
 – *La cumetta*, 822-3
 Péguy Charles, 376, 450, 2230, 2232, 2721
 Penna Sandro, 13, 26, 27, 28, 45, 349-52, 371, 390, 441, 445, 448,
 476, 516, 549, 853, 854, 1022, 1129-49, 1161, 1796, 1897, 1988,
 1998, 2051, 2205, 2504, 2543-4, 2579, 2779
 – *Appunti*, 349-52, 1133, 1134
 – *Poesie*, 1146-9
 – *Tutte le poesie*, 2543-4
 – *Una strana gioia di vivere*, 1129-46
 Pepe Gabriele, 594, 882n
 – *Pane e terra del Sud*, 594, 882n
 Percoto Caterina, 63, 66, 300, 330, 462, 847
 Percy Thomas, 861
 – *Reliquies of Ancient English Poetry*, 861
 Peregalli Alessandro, 1215
 – *L'altopiano*, 1215
 Peresio Giovan Camillo, 782n
 Pergoli Benedetto, 990
 Pernice Agostino, 754 e n
 – *Juri de vientu*, 754n
 – *Musa, cumpagna mia*, 754n
 – *Terra d'uomini*, 1215
 Peroni Giovanna, 1215
 Pers Ciro di, 214
 Perse Saint-John, 1644, 1647
 Perugi Maurizio, 2591

Perusini Gaetano, 217n

«Pesci rossi», 210

Pestelli Leo, 1699-704, 2168

– *Perdicca*, 1699-704

Petrarca Francesco, 62, 65, 125, 295, 430, 661, 677, 716, 1091, 1383, 1386, 1387, 1389, 1390, 1645, 1700, 1701, 2031, 2086-90, 2287, 2333, 2334, 2336, 2361, 2513

– *Bucolicum carmen* (Egloghe), 2087

– *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*), 2087, 2088, 2089

Petri Elio

– *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1608

Petriccione Diego, 727 e n

– *Voci vicine e lontane*, 727n

Petrolini Ettore, 1312

Petron, famiglia, 1317

Petroni Guglielmo, 2129-31

– *La morte del fiume*, 2129-31

Pettazzoni Raffaele, 2134

Pettrich Carlo, 782

Peyrefitte Roger, 369, 370

– *Les amitiés particulières*, 370

Pezzani Renzo, 428, 522, 529, 814 e n, 815 e n, 816 e n, 817, 818, 819, 820, 833, 841, 857

– *Al Stizz*, 816n

– *Bornisi: canzoniere parmigiano*, 522n, 816, 817

– *Oc luster*, 522n, 817

Piacentini Rinaldi Bice, 250, 786

Piadeni Federico, 799

Piaf Edith, 1653

Piazza Giulio, 833, 834n, 1012

– *Antologia della poesia dialettale triestina*, 834n

Picasso Pablo, 50, 51, 292, 304

– *Guernica*, 292

Piccini Giuseppe, 230

– *Porta Cividale*, 230

Piccini Max, 55, 231

– *Madonnina*, 231

– *Ritratto di Paolo*, 231

Piccolo Lucio, 2504

«Piè», 535

Pieraccini Giovanni, 1864

Piero della Francesca, 266, 935

Pierri Michele, 577, 578, 579

– *De consolatione*, 577

- Pierro Albino, 2595-6
 Pietro da San Vito, 225
 Pietro I Alekseevič, il Grande, 362, 1948
 Pietro, santo, 355, 734, 1544, 2796
 Pigato Orazio, 544
 Pignotti Lamberto, 2319
 Pindaro, 2684
 Pinelli Tullio, 2270
 Pini Teseo, 1818
 – *Speculum cerretanorum*, 1818
 Pinturicchio (Bernardino di Betto), 935
 Pinza Giuseppe, 822n
 Pio IX, papa (Giovanni Maria Mastai Ferretti), 168, 775
 Pio XII, papa (Eugenio Pacelli), 1576
 Pini Teseo, 1818
 Piovene Guido, 174, 210, 832, 1867-72, 2151, 2771, 2777, 2778, 2779, 2780, 2786, 2788, 2791, 2792, 2794
 – *Le furie*, 2780
 – *L'Europa semilibera*, 1867-72
 Pirandello Luigi, 1358, 1359, 1839, 2503
 Pisacane Carlo, 734
 Pisanelli Donato, 938n
 Pisano G., 747
 Pischiutti Giuseppe, 55
 Pisurzi Pietro, 748
 Pitigrilli (Dino Segre), 1845, 2469
 Pitrè Giuseppe, 532, 592, 632, 635, 638, 693, 866, 872, 873, 944, 963, 973, 1000
 – *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, 872
 – *Studi di poesia popolare*, 866
 Pittino Fred (Gilfredo Pittino), 55, 56, 230, 238
 – *Bricchi e conchiglia*, 56
 – *Funghi*, 56
 – *Manzano*, 238
 – *Natura morta*, 56
 – *Venere e Marte*, 55
 Piva Gino, 844
 – *Bi-ba-ri-bò*, 844n
 – *Cante d'Adese e Po*, 844 e n
 – *Su per Carnia*, 844n
 Pizzuto Antonio, 2504
 Placucci Michele, 592, 863, 939
 – *Usi e pregiudizi dei contadini della Romagna*, 592, 863
 Platania Saru, 744 e n
 – *Lacrime amari*, 744n

- Platone, 91, 1503, 1887, 1948, 2186, 2511
 – *Fedone*, 1503
 – *Fedro*, 1932
 – *Il convito*, 1689, 1932
 Platonov Andrej Platonovič, 1737-42, 1884, 2663
 – *Il villaggio della nuova vita* (*Čevengur*), 1737-42
 Plauto Tito Maccio, 2785
 – *Miles gloriosus*, 2785
 Plebe Armando, 1891
 Plutarco, 1888, 2171, 2173
 Poe Edgar Allan, 98, 99, 178, 206, 247n, 358, 998, 2762
 – *Il principio poetico* (*Theory of poetry*), 98
 Poerio Alessandro, 720n, 986
 «Poesia», 93n
 Polese Francesco, 787
 – *Letteratura vernacola livornese*, 787
 «Politecnico, Il», 167, 588, 589, 642, 644, 826n, 1203, 1211, 2763
 Pollaiuolo (Antonio Benci), 2422
 Polo Marco, 1728
 Pomini Aldo, 1820-4
 – *Il ballo dei pescicani*, 1820-4
 Ponge Francis, 393
 Pontani Filippo M., 2049, 2052
 «Ponte, Il», 520n, 734n, 750, 753n, 968
 Ponti Carlo, 1547
 Pontiggia Giuseppe, 1795
 Pontormo (Jacopo Carucci), 2376, 2422, 2793, 2794
 «Popolo del Friuli», 55
 «Popolo, Il», 1441, 1443
 Porta Antonio, 1796
 Porta Carlo, 244, 245, 252, 255, 262, 403, 421, 519, 527, 528, 532, 720, 756, 789, 790, 791, 794, 796 e n, 797, 806, 812, 827, 967, 1051, 1177, 1792, 2162, 2330, 2410, 2411, 2412
 Porta L., 832
 Postiglione Luca, 489, 524 e n, 727, 728, 731
 – *Disegni a carbone*, 524n
 – *Poesie*, 729
 «Potere Operaio», 1824
 Pound Ezra, 664, 1114, 1223, 1230, 1421n, 1644, 1647, 1648, 1773-4, 1777, 1796, 1797, 1911, 1948, 1960, 1961-4, 2029, 2030, 2050, 2148, 2149, 2151, 2295, 2302, 2417, 2456, 2587, 2825, 2827
 – *Cantos scelti*, 1961-4
 – *Cantos*, 2825

- *Lavoro ed Usura*, 1961-3
- *Opere scelte*, 1773-4
- *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, 2029
- Pound Louise, 892n
- *Poetic Origins and the Ballad*, 892n
- Pozzi Antonia, 1176
- Pozzi Gian Carlo, 328, 329, 1222
- *Due liriche*, 1222
- Praga G., 865n
- Prati Giovanni, 246, 248 e n, 528
- Pratolini Vasco, 385, 503, 525n, 645, 1085, 2320
- *Via de' Magazzini*, 503
- Praz Mario, 182, 206, 582
- *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 206
- Preda Piero, 797 e n
- *Piccole voci*, 797n
- *Versi in dialetto milanese*, 797n
- Premio Cattolica, 373, 785n
- Premio Cremona, 170
- Premio Ermes, 335
- Premio Marzotto, 647, 1027
- Premio Saint-Vincent, 398
- Premio Strega, 686
- Premio Viareggio, 382, 594, 1146, 2778-81
- Preti Luigi, 1865
- «Preuves», 1714
- Prezzolini Giuseppe, 1115, 1891, 1903
- «Primato», 36, 49, 509, 1126, 1997, 2514, 2741
- Principe Quirino, 2031
- *Il libro dei cinque sentieri*, 2031
- Prisco Michele, 1256, 1414
- Prix de la Chimère, 808n
- Propp Vladimir Jakovlevič, 2510
- «Prospettive», 37, 171, 1132, 1177
- Proust Marcel, 445, 502, 589, 673, 1008, 1079, 1154, 1172, 1653, 1688, 1944, 2075, 2138, 2230, 2231, 2232, 2246, 2305, 2397, 2406, 2742, 2756
- *À la recherche du temps perdu*, 1128
- Provera P., 797
- Provini Giorgio, 176
- Prybyszewski Stanislaw, 1806
- Pucci Vanni, 744 e n
- *Amuri dissi...*, 744n
- Puccianti Giuseppe, 786

Puccinelli Fabrizio, 1965

– *Il supplente*, 1965

Puccini Giacomo, 1793

– *La Bohème*, 1793

Pudovkin Vsevolod Ilarionovič, 2037

Pugliese Filippo Maria, 758, 759

– *Poesie*, 758n

Pulci Luigi, 717, 1818

Pulito Maria, 1222

– *Poesie*, 1222

«Punto, Il», 1239

Puoti Basilio, 246n

Puškin Aleksandr Sergeevič, 1944, 1947, 1951

– *Il negro di Pietro il Grande*, 1947

– *Romanzi e racconti*, 1944

Puy Jean

– *Mercato di Sanary*, 53

Quacquarelli Roberto, 782

«Quaderni Piacentini», 1289, 1455, 1654

Quarantotti Gambini Pier Antonio, 645, 834, 1014, 1120

«Quartiere», 2291

Quasimodo Salvatore, 46, 284, 339, 376, 426, 441, 449, 516, 558, 620, 659, 679, 746n, 853, 1777

«Questo e altro», 1275n

Quintavalle Uberto Paolo, 1214

– *La festa*, 1214

Rabelais François, 700, 2063

Raboni Giovanni, 1795

«Raccoglitore, Il», 664, 1215

Rachewiltz Mary de, 1964, 2149

Racine Jean, 199-202, 2139, 2405, 2667

– *Andromaque*, 200

Raffaello Sanzio, 356

– *La pesca miracolosa*, 121

«Ragionamenti», 1211, 1235

Ragione Raffaele, 718 e n

– *Sciure de passione*, 718n

«Ragioni narrative, Le», 1255n

Raimondi Giuseppe, 385, 436-40, 645, 788

– *Giuseppe in Italia*, 436-40, 788n

Rajna Pio, 888, 1000

Ramat Silvio, 1958

- Rambelli Domenico, 354
 Ramón Juan, 2316, 2528
 Ramusani Giovanni, 819n
 Ramuz Charles-Ferdinand, 2404
 Ranalli Vincenzo, 767 e n
 – *Poesie dialettali*, 767n
 – *Poesie in dialetto di Città S. Angelo*, 767n
 Rapisardi Mario, 741
 «Rassegna d'Italia, La», 261, 722
 «Rassegna settimanale», 896n
 Ravegnani Giuseppe, 2292
 Ray Man, 2710
 Rea Domenico, 388, 403, 525n, 645, 1083, 1085, 1086
 Reale Basilio, 679
 – *Forse il mare*, 679
 Reale Ugo, 2291
 Rebora Clemente, 347, 444, 447, 448, 573, 579, 580, 645, 792, 797, 1025, 1104, 1113, 1114-7, 1168, 1177, 1226
 – *Canti anonimi*, 1116, 1226
 – *Frammenti lirici*, 1226
 – *Gesù il fedele*, 1117
 – *I canti dell'infermità*, 1114-7
 – *Il gran grido*, 1114
 Reda Mahaini Nabil, 2708-9
 – *Quadri d'Oriente*, 2708-9
 Redon Odilon, 1747
 Reni Guido, 356
 Renier Rodolfo, 889
 Renoir Auguste, 53, 671
 Renzetti Luigi, 767
 Renzi Renzo, 2631
 Repaci Leonida, 2272
 «Reporter, il» 2238
 Revel François, 1651, 1652
 Reverdy Pierre, 393
 «Revue de Belles-Lettres, La», 258
 «Revue de dialectologie romane», 749n
 «Revue de langues romanes», 749n
 «Revue Moderne, La», 181
 Riccardi di Lantosca Vincenzo, 1792, 1793
 Rico (C. Fino), 803 e n, 804
 – *Frole... frolôn*, 803n
 – *Griote*, 803n
 – *Môre*, 803n
 – *Sônnett... alegber!*, 803n

- Riganti Franco, 2263, 2265, 2266
 Righetti, 813n
 Rilke Rainer Maria, 217, 580, 619
 Rimbaud Arthur, 99, 150, 161, 256, 265, 284, 288, 352, 358, 359, 445, 476, 537, 541, 687, 791, 1154, 1217, 1320, 1408, 1409, 1578, 1798, 2295, 2513, 2514, 2662, 2808; >*Les Chercheuses de poux*, 1578
 Rinaldi Antonio, 385, 390, 1157, 1190, 2513
 «Rinascita», 882n, 1271, 1287, 1573 e n, 2442
 «Rinascita-Contemporaneo», 1290
 Rindi Vittorio, 376, 377
 Risi Nelo, 1065, 1175, 1904, 2374
 «Risultive», 851 e n, 852, 853
 Ritson Joseph, 861
 – *Observations on the History of English Poetry*, 861
 Ritter Fernando, 2148, 2149, 2150, 2151
 – *La via mala*, 2149
 – *Tre saggi sgraditi*, 2149
 Riva Gigi, 2548, 2550
 Riva Valerio, 1995, 1996, 1997, 1998, 2000
 Rivalta Paolo, 674
 – *Poesia del Due e Trecento* (a cura di), 674-7
 Rivera Gianni, 2548, 2550
 «Rivista dalmatica, La», 865n
 «Rivista di Sintesi Letteraria», 123
 «Rivista Rosminiana», 1170
 «Rivoluzione», 13, 25, 26, 34, 503
 Rizzi Livio, 830, 844, 2717, 2719
 – *Poesia per la me gente*, 844n
 Rizzo Tiziano, 2291
 Robbe-Grillet Alain, 1319n, 2740
 Rocca Gino, 830n
 Rocca Pietro, 749
 Rocchetti Gino, 782 e n
 – *Cavallo a dondolo*, 782n
 Rocco Carlottina, 807
 Rocha Glauber, 1477, 1604, 1607
 – *Antonio das Mortes*, 1607
 Rohlf's Gerhard, 755n
 – *Scavi linguistici nella Magna Grecia*, 755n
 Romagnoli Ettore, 493, 1191
 «Romana», 1131
 «Romanesca», 219
 Romani Fedele, 253, 767

- *Colledara*, 767n
- *Li sunette 'de nu Colledarese*, 767n
- Romanino (Girolamo da Romano), 2786-99
- *La Beata Vergine col bambino e Santo*, 2790
- *San Matteo*, 2797
- Romanò Angelo, 645, 1008, 1066, 1067, 1234, 2738
- Romano Lalla, 1825-30
- *L'ospite*, 1825-30
- Romero Luis, 1937
- «Ronda, La», 168, 249, 371, 385, 405, 428, 442, 444, 448, 450, 509, 575, 597, 604, 626, 643, 759, 764, 835, 853n, 998, 1005, 1070, 1075, 1113, 1169, 2294, 2336, 2504, 2816-7
- Rondi Brunello, 1230, 2298-300
- *Carta d'Europa*, 2298-300
- Rondini Druso, 985
- Rosato Giuseppe, 679
- *L'acqua felice*, 679
- Roscioni Giancarlo, 2194
- Rosi Francesco, 2246
- *I magliari*, 2245, 2246
- Rosmini Antonio, 1226, 1790
- Rossato Arturo, 522, 817, 832, 833
- *La me tera*, 522n, 832n, 833
- *Nuvole*, 832n
- *Rime segrete*, 832n
- *Rocoleti*, 832n
- Rosselli Amelia, 2416-9, 2435, 2456, 2504
- Rossellini Roberto, 702, 1155, 1472, 1741, 2238-41, 2622, 2654
- *Francesco giullare di Dio*, 2238
- *Il Generale Della Rovere*, 2238-41
- *Paisà*, 2238
- *Roma città aperta*, 642, 703, 1486, 2205, 2238, 2252
- Rossetti Epifanio, 731 e n
- *Aria d'autunno*, 731n
- *Fantasia*, 731n
- *Poesie*, 731n
- Rossi Aldo, 2525n
- Rossi Franco, 2250, 2251, 2267
- *Amici per la pelle*, 2267
- *Morte di un amico*, 2250, 2263-8, 2285, 2286
- Rossi Tiziano, 2042
- Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo), 2794
- Rota Nino, 2270
- Roth Joseph, 2132-3
- *La Cripta dei Cappuccini*, 2132-3

Rotondi Giosafatte, 798 e n, 1176

– *Sti mé versarij*, 798n

Rouault Georges, 49, 290

Roumain Jacques, 2346

Roumanille Joseph, 521n, 742

Roumeguère, 1339

Rousseau Jean-Jacques, 47, 106, 294, 861

Rovere Teresio, 807

Roversi Roberto, 623, 1157, 1236, 1249, 2290, 2513, 2771, 2801, 2864

Rubieri Ermolao, 592, 599, 866, 880, 881, 885, 922

– *Storia della poesia popolare italiana*, 866

Ruffato Cesare, 2042

Ruffini Giovanni, 2328

Ruffini, 813n

Rugafiori Claudio, 2039

«Rugantino, Il», 779n

Rugarli Vittorio, 985

Rumor Mariano, 2061

Ruocco Pasquale, 731 e n

– *All'inferno*, 731n

– *'O munacone*, 731n

Rusconi Alberto, 1891, 1892

Russo Ferdinando, 256, 402, 408, 420, 519, 521, 523, 524, 525 e n, 526, 531, 547, 564, 567, 596, 715n, 717, 719, 720, 724, 725, 728, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 740 e n, 756, 757, 780, 804, 823, 824, 952, 953n, 2503

– *'O Libro d' 'o Turco*, 735

– *'O Luciano d' 'o Rre*, 526, 735, 756, 780, 952

– *Gano 'e Maganza*, 526, 733, 735

– *Montecassino*, 735

– *'N Paraviso*, 735

– *O fúnneco verde*, 733

– *Poemetti napoletani*, 735

– *Scugnizze e gente 'e mala vita*, 526, 735, 736

– *Sunettiata*, 733, 735, 740

Russo Giovanni, 1054

Russo Luigi, 74n, 162, 438, 439, 462, 666, 715 e n, 720, 721 e n, 722, 724, 747n, 787, 847n

– *La lingua del Verga*, 438, 666, 747n, 787

– *I narratori*, 847n

– *Salvatore Di Giacomo*, 715

Russoli Franco, 2786, 2798

Rustichelli Carlo, 2237

Rustico di Filippo, 676

Ruzante (Angelo Beolco), 2331

Ryan Robert, 2281

Saba Umberto (Umberto Poli), 26, 45, 46, 257, 388, 406, 436, 442, 447, 645, 834, 835, 1001, 1008, 1013, 1038, 1113, 1130, 1131, 1161, 1191, 1310, 1312, 1313, 1795, 2001, 2330, 2504, 2670

– *Autobiografia*, 1311

– *Canzoniere*, 1124, 1795

– *Parole*, 835, 1008, 1125

– *Scorciatoie e raccontini*, 1124, 1310

Sabalich Giuseppe, 833

Sabatini Francesco, 985

Sabbadini Silvano, 1797, 2039

Sabia Marco, 755n

Sacchetti Franco, 674

Sacchetti Quirino, 534, 535

– *Altar de sogni a un'ora che scombina*, 534

– *E mòre l'ua sberlà da la tempesta*, 534

Sacomanni Giovanni, 240

Sade Donatien-Alphonse-François, marchese De, 1757, 1759, 2002, 2003, 2005, 2159, 2161, 2163, 2219, 2657, 2658, 2710, 2858

– *Le centoventi giornate della città di Sodoma*, 2004

Saetti Bruno, 225, 231, 354, 356, 585-6

Saffo, 27, 116, 296, 492, 2111

Sainte-Beuve Charles Augustin de, 262, 268-70, 1946

– *Teoria e critica*, 268n, 268-70

Sala Vittorio

– *Costa azzurra*, 2245

Salgari Emilio, 268

Salimbene da Parma (Salimbene de Adam), 1754, 2332

Salinari Carlo, 630, 2296, 2750

– *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, 2296-7

Salomone Marino Salvatore, 896, 959, 969, 970, 972, 973 e n, 974, 975, 976

Salustri Carlo Alberto, *vedi* Trilussa

Salvaneschi Nino, 815

Salvatore Anna, 678, 2272

Salvi Sergio, 1224, 2042

– *Poesia d'apertura*, 1224

«Salvo imprevisti», 2094

Sanesi Ireneo, 913

- Sanguineti Edoardo, 663, 664, 1230, 1411, 1417, 1418, 1418n, 1419, 1845, 2477, 2479, 2480n, 2586-7
 – *Laborintus*, 663
 Sanminiatielli Bino, 103, 105n, 126
 Sanna M., 750
 Sannazzaro Iacopo, 755, 950
 – *Gliòmmeri*, 950
 Santini Giulio Cesare, 526, 782 e n
 – *Anninnete core*, 782n
 – *Bisboccia*, 782n
 – *Dante*, 782n
 – *Napoleone*, 782n
 Santoli Vittorio, 592, 637, 881n, 913, 969
 Sapegno Natalino, 1394, 2088
 Sari Rafael, 750
 Sarment Jean, 201
 Sartre Jean-Paul, 263, 370, 1397, 2757
 – *L'infanzia d'un capo*, 263
 Satriani Lombardi Luigi Maria, 2842
 Saussure Ferdinand De, 1318n, 1332, 1338, 1552, 1593
 Saviange Sonia, 2668
 Savinio Alberto (Andrea de Chirico), 2193-4
 – *Hermaphrodito*, 2193-4
 Savoldi Giuseppe, 2549
 Savoldo Gian Gerolamo, 2795
 Sbarbaro Camillo, 398-401, 444, 447, 613, 645, 647, 665, 792, 809, 810, 1001, 1025, 1113, 1114, 1115, 1117-20, 1123, 1168, 1226, 1227, 1743, 1777
 – *Fuochi fatui*, 1117
 – *Pianissimo*, 400, 1117, 1119, 1227
 – *Rimanenze*, 1117, 1119, 1227
 – *Scampoli*, 1117
 – *Trucioli*, 401, 1117
 Scalia Gianni, 2771
 Scandali Duilio, 786
 Scandurra (Giuseppe Nicolosi Scandurra), 742, 743, 744, 749, 799, 967
 – *Natura e sintimentu*, 742n, 743
 Scano Emanuele, 748n
 – *Saggio critico-storico sulla poesia dialettale sarda*, 748n
 Scarpa F., 750
 Scelba Mario, 1999
 Scheiwiller Vanni, 1904, 2149, 2314, 2317
 – *Poeti simbolisti e liberty in Italia* (a cura di), 1904

- Schiaffini Alfredo, 654, 776n, 1049, 1051, 1055, 1074
- Schiller Friedrich, 178
- Schlegel August Wilhelm von, 862
- Schlesinger John
- *Midnight cowboy*, 1608
- Schneider Maria, 2643
- Schopenhauer Arthur, 1846
- Schreber Daniel Paul, 2407
- Schubert Franz, 830
- Schürr Friedrich, 910, 913
- *La classificazione dei dialetti italiani*, 910n
- Schwob Marcel, 1722-3
- *Vite immaginarie*, 1722-3
- Scialoja Enrico, 557-9
- *Lamento secondo*, 557-9
- Scialoja Toti, 537-43, 606-8
- *I segni della corda*, 537-43
- Sciascia Leonardo, 337-40, 420-5, 426-8, 784n, 1082, 1837-42, 2187, 2219-24
- *Favole della dittatura*, 337-40
 - *Il fiore della poesia romanesca* (a cura di), 420-5, 784n
 - *Il mare colore del vino*, 1837-42
 - *La Sicilia, il suo cuore* 426-8
 - *Le parrocchie di Regalpietra*, 1082
 - *Todo modo*, 2219-24
- Sciortino Pasquale, 2108
- *Zàgara arance e limoni*, 2108
- Scipione (Gino Bonichi), 51, 347, 355, 408, 424, 559, 784, 1171
- *Gli uomini che si voltano*, 355, 1171
- Scotellaro Rocco, 600, 641, 680, 755n, 882n, 962, 1065, 1082, 1223
- *È fatto giorno*, 600
- Scott C.M., 284
- Scott Walter, 519, 861
- *La Scozia*, 519
 - *Minstrelsy of the Scottish Border*, 861
- «Scrutiny», 2841, 2844
- Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 186
- «Secolo XIX, II», 1129
- Segre Cesare, 1245, 1339n, 1391 e n, 1392, 1393, 1395, 1501, 1666
- Segre, 807
- Seme P. (Settimio Mazzarone), 754 e n
- *Cosicceddi*, 754n
 - *Gliommariddi*, 754n
 - *Quatricieddi*, 754n

- Semeghini Pio, 230, 242, 565, 837, 1019
Senigaglia, 226
Serao Matilde, 758, 1761
Serena Augusto, 832
Sereni Emilio, 882n
Sereni Vittorio, 30, 383, 448, 549, 553, 558, 1064, 1172, 1174, 1175, 1177, 1192, 1194, 1215, 1296, 1297, 1775-6, 2300, 2319
– *Poesie scelte*, 1775-6
Seroni Adriano, 124, 277, 400
Serra Luciano, 166, 623
Serra Renato, 91n, 103, 137n, 248n, 292, 295, 385, 764, 1157
Serrao Francesco, 2081
– *L'elisir di mezzanotte*, 2081
Serraute Nathalie, 2740
Sessa Giannino, 797-8, 798n
– *Carimaa stravacaa*, 798n
– *Invetriad del Domm*, 798n
– *L'anema d'on Meneghin*, 798n
– *Legrij... e magòn*, 798n
«Setaccio, Il», 517
Settembrini Luigi, 2185, 2188
Severini Gino, 1022
Sgattoni Gianmario, 682-5
– *Poesie*, 682-5
Sgorlon Carlo, 1859-60
– *Il trono di legno*, 1859-60
Sgruttendio (Giulio Cesare Cortese), 717, 950
Shakespeare William, 217, 695, 1165, 1885, 1907-12, 2085, 2400, 2402, 2484, 2498, 2581n, 2587-9
– *Edoardo III*, 1911
– *Enrico VI*, 2587-9
– *Giulio Cesare*, 695
– *Riccardo II*, 1911
– *Riccardo III*, 2581n
– *Sonetti*, 1907, 1911
Sharpe Charles Kirkpatrick, 861
Shelley Percy Bysshe, 61, 96, 99, 204, 205, 476, 803, 1182
– *Defense of Poetry (Difesa della poesia)*, 61, 97
Shikibu Murasaki, 2010
– *Genij monogatari*, 2010
Siciliani Luigi
– *Studi e saggi*, 137n
Siciliano Enzo, 1659, 1756-60, 1904, 2223, 2507-9
– *Autobiografia letteraria*, 2507-9

- *Rosa (pazza e disperata)*, 1756-60
- *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo* (a cura di), 2325-43
- Sigismondi Giulio, 767
- Silone Ignazio, 826
- Silvestri Giuseppe, 544
- Simenon Georges, 2786
- Simoni Renato, 490, 830n, 843, 842
 - *La Madonina blu*, 830n
- Sindici Augusto, 780, 781
 - *XIV leggende della Campagna romana*, 780n
 - *Campagna romana*, 780n
 - *Novelle e leggende*, 780n
 - *Nuove rime*, 780n
 - *Ore calle*, 780n
 - *Ottave*, 780n
 - *Strade de la campagna romana*, 780n
 - *Studi dal vero*, 780n
 - *Zinfonia alle XIV leggende della Campagna romana*, 780n
- Sinì (Gerolamo Sini), 214
- Sinisgalli Leonardo, 46, 287, 424, 448, 598, 641, 679, 683, 2380
 - «S'ischiglia», 749
- Sisti Francesco, 2171
 - «Situazione, La», 2291
- Skinner Burrhus Frederic, 1888
 - *Oltre la liberà e la dignità*, 1888
- Šklovskij Victor Borisovič, 2153, 2167, 2651, 2665, 2702
- Slataper Scipio, 834, 1014, 1120
- Snow Charles Percy, 1300
- Snyder Gary, 2042
- Soavi Giorgio, 555-7, 1063, 1065, 1777, 2056-8
 - *I genitori a teatro*, 555-7, 1063
 - *La giovane signora e la sua bicicletta*, 2056-8
- «Società», 881n
- «Società d'estudis occitàns», 330
- Società Filologica Friulana, 159, 172, 173, 177, 220, 298, 323, 333, 361, 852
- Socrate, 1472, 1503, 1799, 2186, 2187
- Soffici Ardengo, 6-12, 34, 35, 172, 230, 447, 461, 495, 551, 572, 1009, 1115, 1131, 1224, 1408
 - *Arlecchino*, 9
 - *Giornale di bordo*, 6, 9-12
 - *Il caso Rosso e l'impressionismo*, 1009
 - *Kobilek*, 34, 461
 - *Ricordi di vita artistica e letteraria*, 172

Sofocle, 1799

Sofri Adriano, 1931, 1932, 1933

«Solaria», 405, 428, 442, 530, 565, 835, 853n, 1021, 1025, 1070, 2504

Soldati Mario, 506, 571, 646, 1070, 1084, 1085, 1249, 1250, 1251, 1252, 1256, 1796, 2174-9, 2214, 2420

– *Lo smeraldo*, 2174-9

Solferini Amilcare, 803 e n, 804, 807n

– *Musa subalpina* (a cura di), 807n

– *Sônet e Rime*, 803n

– *Soris e smorfie*, 803n

Sollers Philippe, 2159

– *L'écriture et l'expérience des limites*, 2159

Solmi Sergio, 26, 45, 167, 282, 349, 448, 572, 1122, 1130, 1133, 1192-5, 2030, 2031, 2041

– *Fine di stagione*, 1192

– *Levania e altre poesie*, 1192-5

– *Poesie complete*, 2030

Sologub Fëdor, 1879-86, 1897

– *Il demone meschino*, 1879-86, 1897

Someda de Marco Pietro, 336, 850 e n

– *Il cocolâr*, 850n

– *'O mi recuardi...*, 850n

– *Poesiis*, 850n

Sonego Rodolfo, 2356-7

Soprani Aurelio, 822n

Sorbi Nicolao, 787

Sordi Alberto, 1810, 2237, 2245-9, 2250

Sorrento Luigi, 888, 920

Soyinka Wole, 2349

Spadini Armando, 188

Spagnol Tonuti (Antonio Spagnol), 166, 326, 327, 336, 568, 569, 853

– *La cresima*, 569

Spagnoletti Giacinto, 383, 473, 493, 495, 507-14, 532, 553, 577, 664, 1063

– *A mio padre d'estate*, 507-14

– *Antologia poetica* (a cura di), 383

– *Pretesti di vita letteraria*, 532, 553, 1063

Spallicci Aldo, 405, 535, 819, 820, 821, 822 e n, 827, 2717, 2718, 2719

– *La Madùne*, 405

Spallicci Maria, 820n

– *La poesia dialettale romagnola*, 820n

- Sparziano Elio, 1722
 Spaziani Maria Luisa, 1777
 «Spectator, The», 861
 Spezzacatena, 959
 Spigarelli Orlando, 2861
 Spinoza Baruch, 2509, 2762, 2106
 Spitzer Leo, 1055, 1087, 1292, 1334, 1349, 1356, 2230-3, 2270, 2297, 2397, 2405, 2406, 2761
 Spock Benjamin, 2837
 Stabilini G., 799n
 «Stagione», 1223
 Stalin (Iosif Visarionovič Džugašvili), 1291, 1314, 1325, 1574, 1575, 1576, 1577, 1695, 1737, 2000, 2037, 2048, 2145, 2146, 2608, 2751
 Starace Achille, 339, 2281
 Starobinsky Jean, 1318n
 Stecchetti Lorenzo, 758
 Stefano fiorentino, 1981
 Steinbach Amoroso Gilda, 833, 1012
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 773, 1400, 2407, 2663
Storia Augusta, 1722
 Strassoldo Giuseppe, 214
 Straub Jean-Marie, 1604, 1606, 1607
 – *Othon*, 1607
 Stravinskij Igor, 119
 Strehler Giorgio, 2482
 Strindberg Johan August, 1801-7, 2081, 2625, 2626
 – *Inferno*, 1801-7
 Strizzi Giacomo, 760
 Strocchi Vincenzo, 535, 536
 – *Cun parmess*, 535
 – *I brisul*, 535
 «Strolìc furlan, Il», 220, 327, 334, 848n
 «Strumenti critici», 2015, 2194
 «Stroligut, Il» («Stroligut di cà da l'aga»), 74, 157, 162-6, 324, 325, 327, 332, 515
 «Studi pascoliani», 997
 «Studi romanzi», 919
 Stuparich Giani, 834, 1014, 1117, 1120
 – *Poesie*, 1117
 «Successo», 2150
 Sue Eugène, 521, 1400, 1401
 «Sul porto», 1966
 Surgère Hélène, 2668

- Susanna Giuseppe, 226
 Svevo Italo (Ettore Schmitz), 834, 1014, 1120, 1761, 2111, 2330, 2405
 Synge John Millington, 522, 1191

 Tacito Cornelio, 1747
 Taggi Attilio, 781, 798n
 Tagliavini Carlo, 832
 Tagliavini Federico, 328, 329
 Talamona Enrico, 799n
 – *Al campanin di ûr*, 799n
 Talarico Vincenzo, 639, 640
 Tamburi Orfeo, 313, 349, 408, 424, 457, 784
 Tancredi Giovanni, 957
 Tanizaki Junichiro, 1829, 2008-13
 – *Neve sottile*, 2008-13
 Tanturri Riccardo, 2031
 – *Alla fine della poesia*, 2031
 Tanza Fausto, 1224
 – *Centone*, 1224
 Tanzi Drusilla (Mosca), 2564, 2565
 Targioni Tozzetti Dino, 787
 Tartufari Filippo, 781 e n
 – *Du' risate e un sospiro*, 781n
 – *Er cappio ar collo*, 781n
 – *Montagna mia*, 781n
 – *Pietro Micca*, 781n
 – *Torino bella*, 781n
 Tassinari, 58
 Tasso Torquato, 217, 248n, 295, 430, 905, 956, 1091, 1166, 2031, 2333, 2402; >*Canzone al Metauro*, 79, 109
 Tati Jacques (Jacques Tatischeff), 1870, 2247
 Tavagnacco Guido, 228, 229, 239
 – *Ritratto di Mario*, 239
 Tchicaya U Tam'si G.F.D., 2348
 Tecchi Bonaventura, 2292
 Tempesti Fernando, 1085
 «Tempo, Il», 371, 500, 627, 1444
 «Tempo presente», 2738
 Tennyson Alfred, 96
 Tenreiro Francisco Jose, 2346
 Terenzi Amerigo, 781n
 Terracini Benvenuto, 1310, 1552
 – *Conflitti di lingua e di cultura*, 1552

Terracini Umberto, 1865

«Tesoretto», 1133

Tessa Delio, 252, 262-4, 374, 407, 419, 522, 529, 535, 565, 596, 745, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 804, 817, 833, 841, 1176, 1248

– *L'è el dì di mort, alègher!*, 264, 745

– *Poesie nuove ed ultime*, 264

Tessitori Tiziano, 173

Testoni Alfredo, 420, 438, 439, 526, 528, 788, 800, 804, 812, 813, 830, 910, 1086

Testori Giovanni, 645, 1905, 2360, 2361, 2410, 2411

– *L'Arialda*, 2360

– *Nel tuo sangue*, 1905

Theofilojannakos, 2681

Thew' Adjìe M., 2348

Thomas Dylan Marlais, 607, 1221, 1795, 2347, 2584

Thomson George, 1887

– *I primi filosofi* 1887

Thorez Maurice, 2145

Tieck Johann Ludwig, 106

Tien Shao-ping, 2145

Tiepolo Giambattista, 2358

Tigri Giuseppe, 911, 917, 925, 926, 934

Tilgher Adriano, 524, 729, 731

– *La poesia dialettale napoletana: 1880-1930* (a cura di), 524n, 729n

«Times», 1444

Tirolien Guy, 2351

Tito (Josip Broz), 2516

Tiziano Vecellio, 1166, 2787, 2795, 2797

Tobino Mario, 1191

– *Veleno e amore*, 1191

Todisco Alfredo, 2180-4

– *Breviario di ecologia*, 2180-4

Togliatti Palmiro, 1062, 1300, 1314, 2145

Tognazzi Ugo, 2659

Tolemeo, 2171

Tolstoj Lev Nicolaevič, 590, 1421n, 1844, 1863

– *Guerra e pace*, 369

Tomasi di Lampedusa Giuseppe, 1833, 2324

– *Il Gattopardo*, 1833

Tomasset M., 806n

Tommaso Niccolò, 101, 246n, 322, 366, 493, 592, 593, 693, 720n, 787, 863, 864, 866, 873, 885, 904, 906, 911, 925, 926, 928, 933,

- 939, 940, 949, 954, 1000, 1048, 1091, 1171, 1187, 1201, 1790,
1791, 1793, 1794, 2079, 2188, 2328; >*Piaghe nascoste*, 127
– *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, 322, 366, 593, 863, 864,
1792, 1798, 2188
– *Dizionario dei sinonimi*, 2079
Tommaso Pisanti, 680
– *Anche i nostri giorni*, 680
Toniutti, 230, 231, 240
– *Cavallo*, 231
– *Ultime luci*, 230
Tornabuoni Lorenzo, 2606-11
Torres Camillo, 1455
Torrespini M., 833, 1012
Torro Antonio, 760
Toschi Paolo, 592, 888, 905, 959 e n, 970 e n
Toso Nando, 228, 229, 240
– *Autoritratto*, 240
Tosti Amedeo, 730n, 754n, 755n, 767n
– *Poeti dialettali dei tempi nostri*, 730n
Totò (Antonio de Curtis), 739n, 1417, 1418, 1419, 1420, 2245
Toulet Paul-Jean, 383
– *Contrerimes*, 383
Tozzi Emma, 371
Tozzi Federigo, 371
– *Novale* 371
– *Tre croci*, 34
Tragni Anna, 959, 960n
Trakl Georg, 284, 580, 2039
Tramoni, 945
Tramontin Virgilio, 55, 57, 74, 225, 231, 240
– *Le foci della Livenza*, 57
– *Ritratto 1934*, 240
Trassari Francesco, 744 e n
– *Li minzogni*, 744n
Traverso Leone, 2039
«Trazzera, La» 746n
Trebbi Oreste, 813n
– *Giocondità petroniana* (a cura di), 813n
Tresca Carducci Alfonso, 953
Trezzi Benvenuto, 800n
Trilussa (Carlo Alberto Salustri), 287, 338, 341, 408, 416, 424, 776,
777, 778 e n, 779, 781, 782n, 784, 798n, 800, 804, 830, 2338
– *Le stelle de Roma*, 778
Trivulzio Renato, 214

- Trockij Lev Davidovič (L. D. Bronštejn), 999
- Trompeo Pietro Paolo, 219, 313, 777n
- *Il lettore vagabondo*, 777n
- Trovati Giovanni 268n
- Truffaut François, 2652
- *I quattrocento colpi*, 2240, 2284
- *La nuit américaine*, 2652-6
- Truman Harry Spencer, 2348
- Tubaro Renzo, 231
- Turlini Carlo, 535
- *Poesie dialettali*, 535
- Turollo Davide Maria, 450, 2393
- Turrin Tiziano, 228, 239
- Uhland Ludwig, 862, 874
- *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, 862
- *Geschichte der altdeutschen Poesie*, 862
- «Ulisse», 1239
- Ulivì Ferruccio, 404, 517, 762n
- Umberto I, 773, 988, 2429
- Ungaretti Giuseppe, 19-24, 43, 44, 78, 100n, 109, 164, 207, 208, 280, 282, 283, 302, 324, 347, 351, 376, 377, 383, 392, 428, 441-6, 447, 448, 531, 532, 552, 557, 558, 560, 573, 620, 643, 644, 645, 853n, 1038, 1065, 1067, 1092-114, 1121, 1152, 1161, 1171, 1175, 1492, 1493, 1777, 2151, 2227, 2228, 2229, 2375, 2504, 2535, 2556, 2670, 2738, 2746
- *Vita d'un uomo*, 1096
- *Il Dolore*, 377, 381, 394, 443, 444, 445, 446, 447, 1099, 1108, 1112, 1113, 1109, 1110, 1111, 2228; >*Mio fiume anche tu*, 1093, 1096, 1107, 1111
- *Sentimento del tempo*, 444, 446, 447, 552, 1099, 1100, 1101, 1102, 1107, 1108, 2228
- *Inni*, 1100, 1102; >*Caino*, 444, 1102; >*La madre*, 43, 444, 1102, 1103; >*La pietà*, 43, 376, 377, 444, 1093, 1096, 1098, 1102, 1106, 1107, 1108, 1109, 1104, 1105, 1161, 2228
- *La fine di Crono*, 1100; >*Inno alla morte*, 43; >*L'isola*, 23, 43
- *Leggende*, 1100, 1102; >*Memoria d'Ofelia D'Alba*, 23, 1102
- *Prime*, 1100; >*Le stagioni*, 1100, 1101; >*O notte*, 19-24
- *Sogni e Accordi (Sogno e accordi)*, 1100; >*Ultimo quarto*, 164
- *L'Allegria*, 334, 377, 380, 381, 442, 444, 447, 560, 853n, 1065, 1093, 1094, 1095, 1096, 1098, 1099, 1100, 1101, 1103, 1108, 1109, 1110, 1112, 1114, 1161, 2097, 2228; >*Dannazione (Chiuso fra cose mortali)*, 377, 444, 1093, 1094, 1095, 1097, 1098, 1099, 1102; >*I fiumi*, 443, 1097; >*In memoria*, 1097; >*Ma-*

- linconia*, 1100, 1101; >*Peso*, 283, 1093, 1095; >*Preghiera* (*Di quel giovane giorno*), 377, 444, 1097, 1098, 1099, 1102, 1107; >*Risvegli*, 1096; >*Soldati*, 1097; >*Vanità*, 1096
 – *Poesie rifiutate*, 444
 – *Un Grido e Paesaggi*, 441-6, 645; >*Gridasti: soffoco*, 444; >*Monologhetto*, 443, 445
 «Unità, L'», 630, 1081, 2145, 2146, 2381, 2383, 2457, 2778
 «Universitas», 1218
 «Uomo Qualunque, L'», 177
 «Uomo», 167
 Usellini Gianfilippo, 355

 Valcarenghi Andrea, 1965
 Valente Gastone “Enea”, 174
 Valenzin, 239
 Valeri Diego, 174, 324 e n, 544, 545, 546, 832
 – *Tempo che muore*, 324n
 Valeri Franca, 2363, 2729, 2730, 2731, 2784
 – *Lina e il cavaliere*, 2729
 Valéry Paul, 78, 100n, 109, 203, 207, 208, 238, 263, 292, 330, 358, 572, 573, 619, 625, 791, 1597, 2514n
 Valgimigli Manàra, 91, 97n, 103
 – *Pascoli e la poesia classica*, 97n
 – *Studi pascoliani*, 91
 Valli Romolo, 2358
 Valori, 764
 Van Dongen Kees, 53
 Van Gennep Arnold, 593
 Van Gogh Vincent, 51
 Vann'Antò (Giovanni Antonio di Giacomo), 408, 489, 522, 528, 594, 611, 632, 633, 634, 635, 637, 638, 639, 640, 664, 744, 745, 746, 882n
 – *Indovinelli siciliani* (a cura di), 594, 882n
 – *La madonna nera*, 664
 – *Voluntas tua*, 522, 611, 745
 Vanni Dario, 786
 Varese Claudio, 1122
 Variola Angelo, 225, 226
 Varrone Marco Terenzio, 101
 – *De re rustica*, 101
 Vattasso M., 950
 Vecchiali Paul, 2666-8
 – *Femmes femmes*, 2666-8
 Velardiniello, 717, 950

- *Farza de li massari*, 717n
- *Storia de' cent'anne arreto*, 717n
- Velázquez Diego Rodríguez de Silva y, 1166
- *Las meninas*, 1934
- Vellani Marchi Mario, 544
- Venè Gian Franco, 2092
- *Il capitale e il poeta*, 2092
- Venezian Felice di Giuseppe, 833
- Venezian Giulio, 1012
- Veneziano da Monreale Antonio, 743
- «Ventiquattresimo», 25
- Venturi G., 919
- Veo Ettore, 777n, 784n
- *I poeti romaneschi*, 777n, 784n
- Verdi Giuseppe, 238
- *La Traviata*, 1597
- Verga Giovanni, 132, 255, 402, 420, 426, 437, 438, 439, 502, 505, 519, 520, 526, 666-9, 673, 715, 716, 720, 721 e n, 739 e n, 740, 742, 764n, 767, 787 e n, 823, 1006, 1050, 1054, 1056, 1062, 1077, 1348, 1358, 1473, 1761, 1832, 1837, 1839, 2092, 2341, 2378, 2507, 2538
- *Eva*, 739n
- *I carbonari della montagna*, 739n
- *I Malavoglia*, 249, 256, 369, 437, 439, 521v, 666, 668, 739n, 740n, 764n, 1055, 1348
- *Mastro Don Gesualdo* 739n
- *Novelle rusticane*, 739n
- *Storia di una capinera* 739n, 847n
- *Una peccatrice*, 739n
- *Vita dei campi*, 438, 667, 739n; >*La lupa*, 439, 667, 764n; >*Nedda* 739n
- Verlaine Paul, 78, 99, 107, 109, 203, 276, 330, 791, 803, 804, 805, 806, 1162, 1747, 1905, 2662
- *Feste galanti*, 1905
- «Verri, Il», 2295, 2302
- Vertov Dziga, 2665, 2821
- Vesey Paul, 2348
- Vespignani Renzo, 651-3
- Viale F., *vedi* Paggio Fernando
- Viale Salvator, 939
- Viazzi Glauco, 1904
- *Poeti simbolisti e liberty in Italia* (a cura di), 1904
- Vicinelli Patrizia, 1877
- Vicini Luigi, 815n
- *La primma viola*, 815n

- Vico Giambattista, 203, 861, 862, 896, 1333
 – *La scienza nuova*, 268
 Vidor King Wallis
 – *Salomone e la regina di Saba*, 2250
 «Vie Nuove», 1239, 2597, 2729
 Vignola Filippo Nereo, 832n
 Vigo Giambattista, 808n, 916
 Vigolo Giorgio, 46, 252, 448, 453, 454, 456, 2413
 Vigorelli Giancarlo, 577, 1003, 1177, 1313, 1776-7, 2721, 2768
 – *Almanacco internazionale dei poeti 1973* (a cura di), 1776-7
 – *Il Manzoni e il silenzio dell'amore*, 1003
 Villa Carlo, 2373-4
 – *Il privilegio di essere vivi*, 2373-4
 Villa Giustiniano, 822n
 Villaroel Giuseppe, 742n, 743
 Villasanta C., 750
 Villon François, 476, 842, 1383
 Vinciguerra Mario, 259n
 Vio Marta, 1215, 1216
 – *Poesia I*, 1215
 – *Poesie*, 1216
 Virdis Stefano, 750
 Virgili Bernardino, 298, 299, 300, 332, 333, 334, 335, 336
 Virgili Dino, 851 e n
 Virgilio Publio Marone, 101, 149, 150, 200, 292, 295, 1747, 1905, 2087
 – *Eneide*, 199
 – *Georgiche*, 101, 199
 Viriglio Alberto, 803 e n
 – *Rime piemônteise*, 803n
 – *Vita sgairà*, 803n
 Viscardi Cinci, 807
 Visconti Luchino, 823, 1608, 1672, 2360, 2482
 – *La terra trema*, 642
 Visconti P.E., 863, 908
 – *Canti di Marittima e Campagna*, 863
 Visentini Gino, 2259
 «Vita italiana, La», 763n
 Vitale Napoleone, 754
 Vitale Serena, 2041
 Vitaletti Guido, 564, 927, 928, 930
 – *Canti popolari di Valdolmo di Sassoferrato*, 564
 «Vita Nova», 763 e n

- Vittorini Elio, 34, 167, 212, 426, 644, 827, 1249, 1297, 1298, 1301, 1303, 1956, 2318, 2319, 2369
 – *Nome e lagrime* (*Nome e lacrime*), 34
 Vittorio Emanuele III, 2429
 Vitturi G., 832n
 Vivaldi Cesare, 403 e n, 530, 566, 567, 664, 665, 755n, 785n, 811 e n, 812, 1068, 2717, 2718, 2719
 – *Il cuore di una volta*, 665
 – *Ode all'Europa*, 665
 – *Otto poesie nel dialetto di Imperia*, 811n, 403n
 Viviani Raffaele, 402, 524, 525 e n, 738, 739n, 736, 737
 – *Tavolozza*, 525n
 Vlaminck Maurice de, 49, 53
Vocabolario della Crusca (*Dizionario della Crusca*), 247n
 «Voce, La», 35, 168, 177, 259, 402, 406, 423, 444, 513, 522, 528, 604, 626, 643, 650, 722, 724, 792, 809, 827, 1003, 1004, 1007, 1043, 1070, 1113, 1115, 1117, 1118, 1125, 1169, 1981
 Vogt C.Z., 1498, 1502
 Vollaro Saverio, 664
 – *Le passeggiate*, 664
 Volpini Valerio, 449, 1203
 – *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea* (*Poesia religiosa italiana*, a cura di), 449
 Volponi Paolo, 612, 1178-84, 1348, 1375, 2020-7, 2290n, 2320, 2366-72, 2420, 2427, 2448-53, 2503, 2776
 – *Corporale*, 2020-7
 – *Il ramarro*, 1179
 – *La macchina mondiale*, 2448-53
 – *L'antica moneta*, 1178-84
 – *Le porte dell'Appennino*, 2290n
 – *Memoriale*, 1375, 2320, 2366-72, 2420, 2427, 2448, 2776
 Vossler Karl, 888, 889, 928, 1333
 – *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, 928n
 Vuillard Edouard, 54
 – *Deux femmes sous la lampe*, 54

 Wagner Richard Wilhelm, 99, 987, 1333
 Warhol Andy, 2710-4
 Waugh Evelyn, 371
 – *Una manciata di polvere*, 371
 Weaver William Fenser, 393
 Weil Simone, 1940
 Weiss Paolo (Palumi Wei), 181-92
 – *Autoritratto*, 191

- *Autunnale*, 191
- *Canne presuntuose*, 184
- *Fascetti*, 192
- *Fiocco bianco*, 190
- *Fiori carnivori*, 184
- *Fiori curiosi*, 184
- *Fiori di zucca*, 191
- *Fiori velenosi*, 184
- *Funghi giocondi*, 184
- *Il pastore*, 191
- *La femme inconnue*, 181
- *Mele*, 191
- *Nastri*, 192
- *Pioggia*, 190
- *Profugo*, 191
- *Ragazzo bendato*, 191
- *Ragazzo con l'arancio*, 191
- *Ritratto di Hermanin*, 192
- *Ritratto di signora*, 192
- *Studio in bianco*, 190, 191
- *Studio per ritratti*, 190
- *Suore nella selva*, 192
- *Testa di Apollo*, 191
- *Uccelli esotici*, 192
- Welles Orson (George Orson Welles), 2434
- Wenzel Paolo (Pietro Spinucci), 376, 380, 449
- Whitman Walt, 2347
- Wilcock Rodolfo J., 1718-22, 1857-9, 1874
- *I due allegri indiani*, 1857-9
- *La Sinagoga degli iconoclasti*, 1718-22
- Wilde Oscar, 185
- *Salomé*, 185
- Wilder Billy
- *A qualcuno piace caldo*, 2255
- Wilson Angus, 2051
- Windisch Ernst, 846n
- *Grundriss der romanischen Philologie*, 846n
- Winters Shelley, 2281
- Wise Robert, 2280-4
- *Strategia di una rapina*, 2280-4
- Wolff Friedrich August, 862
- *Egeria*, 862
- Wordsworth William, 96, 99, 168, 205, 520, 531, 998, 1182

Yeats William Butler, 522, 1191, 1696

Zagarrio Giuseppe, 678

– *A questa terra non nostra*, 679

Zampa Luigi, 2258

Zanazzo Alfredo, 779n

Zanazzo Carlo Alberto, 562

– *Miòdine*, 562

Zanazzo Luigi, 416, 423, 776, 779, 780, 781, 984

– *La sera de la Befana*, 780

– *Le minente ar Divin Amore*, 780

– *Poesie*, 779n

– *Versi romaneschi editi e inediti*, 779n

– *Vox populi*, 779n, 780

Zane Angio, 799

Zanella Giacomo, 247n, 249, 528

Zannerio Carlo, 174

Zannier Italo, 2530-2

– *Giuseppe Zigaina*, 2530-2

Zanolini Antonio, 437, 438, 520, 787n, 788 e n, 910n

– *Il diavolo del Sant'Ufficio ossia Bologna dal 1789 al 1800*, 437, 520, 788, 910n

Zanzotto Andrea, 1206-9, 1220, 1777, 1796, 1798, 1905, 2014-9, 2042, 2570-4, 2608

– *Elegia e altri versi*, 1220

– *La Beltà*, 1905, 2014, 2015, 2570-4

– *Pasque*, 2014-9

– *Vocativo*, 1206-9

Zardini Arturo, 850 e n

– *Stelutis alpinis* 850n

Zavattini Cesare, 34, 1836, 2043-8

– *Stricarm' in d'na parola*, 2043-8

Zeffirelli Franco, 2482

Zena Remigio, 2327

Zenatti Albini, 919

Zerbini Alfredo, 815n

Zetti Italo, 419

«Zibaldone-Due», 1873, 1876

Zigaina Giuseppe, 230, 231, 237, 238, 290-3, 302-5, 615-7, 652, 2146, 2530-2

– *Cavallo morto con cavaliere n. 1*, 303, 304

– *Cavallo morto e uomini con lanterne*, 304

– *Concerto*, 292

– *Crocefissione*, 292, 305

- *Disegni*, 303
- *Flautista*, 305
- *Operai*, 305
- *Pescatori*, 305
- *Prostituta*, 290, 291
- *Riposo*, 292
- *Sposalizio*, 292
- *Tempera*, 304
- *Testa*, 230
- *Testoni*, 291, 303
- *Uomini che uccidono cavalli n. 1*, 305
- *Uomini che uccidono cavalli n. 2*, 305
- Zilliacus Emil, 764
- Zola Émile, 521, 733
- Zorutti Pietro, 63, 66, 68, 69, 70, 75, 154, 162, 163, 172, 173, 176-80, 216, 220, 221, 222, 233, 235, 244, 245, 250, 300, 319, 323, 329, 330, 336, 460, 461, 462, 800, 847, 848, 854
- Zubani Santo, 799n
- Zuccato Emanuele, 832n
 - *Finestra sui Berizi*, 832n
- Zuccheri Luigi, 225
- Zuccoli Luciano (Luciano von Ingenheim *err.* Cuccoli), 1247
- Zurlini Valerio
 - *Estate violenta* 2240

- 101 *storie zen*, 1849-51

INDICE GENERALE

- xI *Vitalità, passione, ideologia*
di Cesare Segre
- XLVII *Cronologia*
a cura di Nico Naldini
- CXV *Nota all'edizione*

SAGGI GIOVANILI [1941-1957]

- 5 *Da A. Soffici o della divulgazione*
- 13 *Microcosmo*
- 15 «Umori» di Bartolini
- 19 *Per una morale pura in Ungaretti*
- 25 *Collezioni letterarie*
- 31 *Personalità di Gentilini*
- 34 *Dino e Biografia ad Ebe*
- 40 *Commento a un'antologia di Lirici nuovi*
- 47 *Giustificazione per De Angelis*
- 49 *Commento allo scritto del Bresson*
- 55 *Una mostra a Udine*
- 58 *Luciano Minguzzi*
- 61 *Dialet, lenga e stil*
- 68 *Cronacuta di Paisdòmini*
- 71 *Suggerimenti onomasiologiche nel Casarsese*
- 74 *Academiuta di lenga furlana*
- 77 *Studi sullo stile di Bach*
- 91 *Da Antologia della lirica pascoliana*
- 149 *Penso ai mondi metafisici...*
- 152 *Amarezza di Franco de Gironcoli*
- 157 *Al lettore friulano*
- 159 *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*
- 162 *Presentazione dell'ultimo «Stroligut»*
- 167 *Poesia di sinistra e di destra*
- 172 *Lettera dal Friuli*
- 176 *Tranquilla polemica sullo Zorutti*

- 181 Paolo Weiss
193 I nomi o il grido della rana greca
199 Sopra alcune immagini di Racine
203 L'ispirazione nei contemporanei
210 Quattro appunti
214 Il Colloredo e il sonetto
218 Sguardo ai dialettali
221 Dissensi per un sommario di letteratura friulana
224 Vernice
227 La luce e i pittori friulani
232 Il friulano di Carletti
237 Il ritratto a Udine
244 Sulla poesia dialettale
 Due postille
259 Per Salvatore Di Giacomo
262 Per Delio Tessa
265 I termini di Anzil
268 Sainte-Beuve
271 Pascoli e Montale
282 Dalla lingua al friulano
286 Un dialettale senza dialetto
290 Antologia di Zigaina
294 Poesia della Bemporad
298 Ragioni del friulano
302 Pitture di Zigaina
306 [Introduzione a M. Dell'Arco, *Ottave*]
314 Conversazione letteraria
318 Motivi vecchi e nuovi per una poesia friulana non dialettale
322 Poesia d'oggi
337 Dittatura in fiaba
341 Romanesco 1950
345 Un piccolo Werther. Enrico Fracassi (1902-24)
349 *Gli appunti* di Sandro Penna
353 Affrescano in segreto la chiesa di S. Eugenio
357 Benedetto Croce e la poesia pura
361 Contrabbando romanzesco Friuli-Jugoslavia via Trieste
366 [Nota all'*Usignolo della chiesa cattolica*]
369 Letture di malato
373 Dialetto e poesia popolare
376 Insistenza della voce «Dio» nella nuova poesia italiana
382 *La capanna indiana*
386 Ai margini di Babilonia
389 Referto per «Botteghe oscure»
394 Voci nella città di Dio

- 398 Tema per Sbarbaro
402 I dialettali
409 Nota sulla poesia di Giannina Angioletti
414 Roma e il Belli
418 [Tre note per «Il Belli»]
420 [Premessa a L. Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca*]
426 Sciascia, Conti, Cavani
432 Noterella sulla poesia popolare friulana
436 Su un passo del *Giuseppe in Italia*
441 La nuova «allegria» di Ungaretti
447 E dove andremo, Euridice?
453 La peste a Roma
458 Il Friuli
472 Le estasi di Betocchi
479 [Una nota per «Il Belli»]
480 Un bestiario celeste nella gabbia d'oro della Manzini
489 [Cinque note per «Il Belli»]
491 La poesia del galantuomo Bartolini
499 Bassani
507 Una vicenda neocrepuscolare
515 Nota per Naldini
519 Pamphlet dialettale
534 [Cinque note per «Il Belli»]
537 Toti Scialoja
544 Tutte le poesie di Barbarani
549 Barolini, Soavi e altri
560 Appunto su Novella A. Cantarutti
562 [Una nota per «Il Belli»]
563 La pittura «dialettale»
566 [Presentazione di alcuni poeti dialettali]
570 «Ognun che se esprime se perde»
572 Una linea orfica
582 Ritrattino di Perla
585 [La pittura di De Rocco]
588 *Memorie dell'incoscienza* di O. Ottieri
592 Poesia popolare e poesia d'avanguardia
601 Enrico Falqui, *Novecento letterario*
606 Toti Scialoja
609 Fabio Mauri
611 Vann'Antò traduttore di Eluard
612 Elegia? (Bertolucci, Volponi, Cavani)
615 [La pittura di Zigaina]
618 Poesia dell'eterno e del mistero
623 La posizione

- 632 La poesia popolare
- 641 Letteratura italiana 1945-55
- 647 La poesia di Giorgio Caproni
- 651 [Renzo Vespignani]
- 654 Dialetto nella poesia e nel romanzo
- 659 Arte e divulgazione
- 662 Strenna di poesie
- 666 Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni
- 670 Anna Banti e le passioni del mondo
- 674 Nuovi lettori per i classici
- 678 La poesia e il Sud
- 682 Un giovane poeta
- 686 *L'isola di Arturo*
- 691 Calvino
- 695 Il gergo a Roma
- 699 Nota su *Le notti*

PASSIONE E IDEOLOGIA (1948-1958)

I. Due studi panoramici

La poesia dialettale del Novecento

- 715 Il reame
- 770 Roma e Milano
- 803 Le regioni del Nord
- 846 Il Friuli
- La poesia popolare italiana
- 861 Un secolo di studi sulla poesia popolare
- 883 Il problema
- 895 Italia settentrionale
- 924 Italia centrale
- 946 Italia meridionale
- 981 Poesia folclorica e canti militari

II. Dal Pascoli ai neo-sperimentali

- 997 Pascoli
- 1007 La lingua della poesia
- 1027 Montale
- 1032 Un poeta in genovese
- 1037 Un poeta in abruzzese
- 1043 Un poeta in molisano
- Gadda
- 1049 Le novelle dal Ducato in fiamme
- 1055 Il Pasticciaccio

- 1062 Osservazioni sull'evoluzione del Novecento
1070 La confusione degli stili
Sui testi
1089 Noterella sul Carducci
1092 Un poeta e Dio
1114 *I Canti dell'infermità* di Rebora
1117 Sbarbaro
1120 Saba: per i suoi settant'anni
1126 Un poeta cattolico
Penna
1129 Una strana gioia di vivere
1146 Come leggere Penna
1149 Bertolucci
1157 Officina parmigiana
1160 Bassani
1165 Caproni
1170 Implicazioni di una «Linea lombarda»
1178 Volponi
1185 Un poeta bolognese
1192 Solmi: evasione e impegno
1195 Le poesie di Luzi in laboratorio
1200 Parronchi e la «via dell'umano»
1203 Fine dell'*engagement*
1206 Principio di un *engagement*
1209 I destini generali
1213 Il neo-sperimentalismo
1229 La libertà stilistica
1238 Nota

EMPIRISMO ERETICO [1964-1971]

Lingua

- 1245 Nuove questioni linguistiche
1271 *Appendice*. Un articolo su «L'Espresso»
1276 Un articolo su «Il Giorno»
1282 Altro articolo
1287 Diario linguistico
1305 Al lettore
1307 Dal laboratorio

Letteratura

- 1345 Intervento sul discorso libero indiretto
1376 La volontà di Dante a essere poeta
1391 *Appendice*. La mala mimesi

- 1400 La fine dell'avanguardia
- 1429 *Appendice*. Guerra civile
- 1440 Il Pci ai giovani!!
- 1451 Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è

Cinema

- 1461 Il «cinema di poesia»
- 1489 La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»
- 1503 La lingua scritta della realtà
- 1541 *Appendice*. Battute sul cinema
- 1555 Osservazioni sul piano-sequenza
- 1562 Essere è naturale?
- 1570 *Appendice*. La paura del naturalismo
- 1573 I segni viventi e i poeti morti
- 1582 La gag in Chaplin
- 1584 Res sunt nomina
- 1592 Il non verbale come altra verbalità
- 1596 Il cinema e la lingua orale
- 1600 Il cinema impopolare
- 1611 Il codice dei codici
- 1622 Teoria delle giunte
- 1628 Il rema
- 1633 Tabella

APPENDICE A «EMPIRISMO ERETICO» [1965-1968]

- 1643 Dante e i poeti contemporanei
- 1649 *Post scriptum*
- 1651 Perché siamo tutti borghesi
- 1659 Risposta a Siciliano
- 1662 Progetti
- 1664 [Da *Perché quella di Edipo è una storia*]
- 1668 Appendice II
- 1671 *Excursus* su alcuni usi del piano-sequenza
- 1675 Appendice III
- 1678 Appendice IV
- 1680 La semiologia della vita o realtà umana come rappresentazione

DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI [1972-1975]

- 1687 Edward Morgan Forster, *Maurice*
- 1693 [Osip Mandel'stam]
- 1699 Leo Pestelli, *Perdicca*

- 1705 Alberto Arbasino, *Il principe costante*; Goffredo Parise, *Sillabario n. 1*
- 1712 Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961*
- 1718 J. Rodolfo Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*; Storia Augusta; Marcel Schwob, *Vite immaginarie*
- 1724 Italo Calvino, *Le città invisibili*
- 1731 Anonimo russo, *La vita di un pellegrino*; Lazarillo de Tormes
- 1737 Andrej Platonov, *Il villaggio della nuova vita*
- 1743 Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente*
- 1750 Mary McCarthy, *Uccelli d'America*
- 1756 Enzo Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)*
- 1761 Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti*
- 1767 Gottfried Benn, *Poesie statiche*
- 1773 [Alcuni poeti]
- 1778 Carlo Cassola, *Monte Mario*
- 1783 Anna Banti, *La camicia bruciata*
- 1789 Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*
- 1795 «Almanacco dello Specchio n. 2»; Marianne Moore, *Il basilisco piumato*
- 1801 August Strindberg, *Inferno*
- 1808 [Gadda è morto]
- 1812 Dario Bellezza, *Il carnefice*
- 1818 *Il libro dei vagabondi*; Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*; Aldo Pomini, *Il ballo dei pescicani*
- 1825 Lalla Romano, *L'ospite*
- 1831 Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*; Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*
- 1837 Leonardo Sciascia, *Il mare color del vino*
- 1843 Guido Gozzano, *Poesie*
- 1849 101 *Storie Zen*; Marcel Granet, *La religione dei Cinesi*
- 1855 Raffaele La Capria, *Amore e psiche*; J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*; Carlo Sgorlon, *Il trono di legno*
- 1861 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*
- 1867 Guido Piovene, *L'Europa semilibera*
- 1873 [Francesco Leonetti]
- 1879 Fëdor Sologub, *Il demone meschino*
- 1887 Ananda K. Coomaraswamy, *Induismo e buddismo*
- 1894 Federico Fellini e Tonino Guerra, *Amarcord*
- 1900 [Alcuni poeti]
- 1907 Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere*
- 1913 [«Che cosa è il teppismo?»]
- 1921 Alberto Moravia, *Un'altra vita*
- 1931 *Calderón*

- 1937 Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia*
1944 [Alcuni classici]
1951 [Fenoglio]
1958 [Campana e Pound]
1965 [I giovani che scrivono]
1971 Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*
1977 Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*
1983 *D'Annunzio vivente*
1990 Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara I: Dentro le mura*
1995 [Cultura borghese – cultura marxista – cultura popolare]
2002 Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno*
2008 Junichiro Tanizaki, *Neve sottile*
2014 Andrea Zanzotto, *Pasque*
2020 Paolo Volponi, *Corporale*
2028 [Alcuni poeti]
2033 Marianne Moore, *Come una fortezza*; Aleksandr Dovženko, *Taccuini*
2039 «Almanacco dello Specchio n. 3»
2043 Cesare Zavattini, *Stricarm' in d'na parola*
2049 Costantino Kavafis, *Poesie nascoste*
2054 Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*; Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta*
2059 Francesco Leonetti, *Irati e sereni*
2065 Dacia Maraini, *Donne mie*
2072 Giorgio Bassani, *Epitaffio*
2077 Carlo Cassola, *Gisella*; Tommaso Landolfi, *Le labrene*
2082 Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime*
2086 [In occasione del sesto centenario della morte del Petrarca]
2091 Attilio Lolini, *Negativo parziale*
2096 Elsa Morante, *La Storia*
2108 Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine*
2113 Mircea Eliade, *Mito e realtà*; Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza*
2119 Danilo Dolci, *Non esiste il silenzio*
2124 Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*
2129 Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*; Tonino Guerra, *I cento uccelli*; Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini*
2134 Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa*; Paul Arnold, *Viaggio fra i mistici del Giappone*
2138 Pierre-Jean Jouve, *Il mondo deserto*
2143 Davide Lajolo, *I Rossi*
2148 [Autori «di destra»]
2153 Carlo Cassola, *Fogli di diario*
2158 Giorgio Baffo, *Poesie*

- 2164 Giovanni Faldella, *Donna Folgore*
- 2169 Palladio, *La Storia Lausiaca*; Pietro Citati, *Alessandro*
- 2174 Mario Soldati, *Lo smeraldo*
- 2180 Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*
- 2185 Luciano, *I dialoghi*; Tito Balestra, *Quiproquo*
- 2191 Osvaldo Licini, *Errante, erotico, eretico*; Alberto Savinio, *Hermaphrodito*; Gian Paolo Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni*
- 2196 Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo ed Eloisa*
- 2203 Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*, tomo IV: *Otto-Novecento*; Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame*
- 2208 Stanislaw Nievo, *Il prato in fondo al mare*
- 2215 Roberto Denti, *Incendio a Cervara*
- 2219 Leonardo Sciascia, *Todo modo*

ALTRI SAGGI DELLA MATURITÀ [1958-1975]

- 2227 Nota a *Un poeta e Dio*
- 2230 Nota su Spitzer
- 2234 Lo stile di Geremi
- 2238 L'anno del *Generale Della Rovere*
- 2242 *L'ultima spiaggia*
- 2245 La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono
- 2250 Vengono da lontano per scoprire l'Italia
- 2253 Il letto è muto
- 2258 Dal diario di uno sceneggiatore
- 2263 *Puzza di funerale*
- 2269 *La dolce vita*: per me si tratta di un film cattolico
- 2280 Una rapina fallita due volte
- 2285 Sette punti per una polemica: un elenco per Marotta
- 2290 La reazione stilistica
- 2298 Informale e realismo nella poesia di Rendi
- 2301 Saggio per una antologia
- 2304 *La noia*
- 2311 *L'unghia dell'asino*
- 2314 Lettera accompagnatoria a Scheiwiller (e ai lettori)
- 2318 Nota sul «Menabò» 4
- 2321 [Prefazione a G. Cavani, *Zebio Còtal*]
- 2325 [Profili delle regioni nell'antologia *Scrittori della realtà*]
- 2344 La Resistenza negra
- 2356 [Rodolfo Sonego]
- 2358 Il teatro in Italia

- 2364 Bernardo Bertolucci
2366 Il mostro e la fabbrica
2373 [Prefazione a C. Villa, *Il privilegio di essere vivi*]
2375 [Prefazione a E. De Giorgi, *La mia eternità*]
2377 [Prefazione a L. Muccini, *Uomini*]
2380 [Presentazione di *Venti disegni di Renato Guttuso*]
2391 [Risvolto di *Il sogno di una cosa*]
2393 *Gli ultimi*: «Assoluta severità estetica»
2395 Un passo di Gadda
2404 Freud conosce le astuzie del grande narratore
2409 Belli: genio isolato nel deserto senza nipoti né nipotini
2416 Notizia su Amelia Rosselli
2420 [Presentazione di A. Banti, *Le mosche d'oro*]
2424 [Presentazione di A. Frassinetti, *Un capitano a riposo*]
2431 [Presentazione di G. Debenedetti, *Saggi critici*]
2434 [Presentazione del «Menabò» 6]
2437 [Nota su una poesia di G. Manacorda]
2440 [Risvolto di *Poesia in forma di rosa*]
2442 «Lo ripeto: io sono in piena ricerca»
2448 Un piccolo «Vangelo» anarchico
2454 *E venne un uomo*
2456 Notizia su Sandra Mangini
2458 [Risvolto di *Alì dagli occhi azzurri*]
2460 Lettura in forma di giornale del *Gazzarra*
2481 Manifesto per un nuovo teatro
2501 Anedddotica dell'integrazione a sinistra
2503 Ah, Italia disunita!
2505 *Teorema*. Come leggere nel modo giusto questo libro
2507 Il discorso critico svolto come fiaba
2511 Al lettore nuovo
2523 Appunti per un saggio su Biagio Marin
2530 [L'enigma di Zigaina]
2533 La mancanza di ogni perplessità
2535 Prefazione a V. Gherarducci, *Giorno unico*]
2538 [Risvolto di F. Camon, *Il quinto stato*]
2541 [Risvolto di S. Citti, *Ostia*]
2543 [«Segnalibro» in S. Penna, *Tutte le poesie*]
2545 Il calcio «è» un linguaggio con i suoi poeti e prosatori
2552 Editoriale per i «Nuovi Argomenti» del 1971 (appunti)
2556 Che cos'è un vuoto letterario?
2560 *Satura*
2566 Il pensiero perverso
2570 *La beltà* (appunti)
2575 Pasolini recensisce Pasolini

- 2581 *Viaggio d'inverno*
2586 Miscellanea
2593 [Che cosa è un maestro?]
2595 [La poesia di Albino Pierro]
2597 [Premessa a J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*]
2600 [Risvolto di D. Bellezza, *Invettive e licenze*]
2603 [Risvolto di *Trasumanar e organizzare*]
2606 Breve studio sulla pittura di Lorenzo Tornabuoni
2612 Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana
2616 [Risvolto di *Empirismo eretico*]
2619 [Introduzione a F. Camon, *Liberare l'animale*]
2622 *Storie scellerate*
2625 *Sussurri e grida*
2631 *Amarcord*
2638 La pazzesca razionalità della geometria religiosa
2645 Per una poesia su Palazzeschi
2657 [La pittura di Carlo Levi]
2652 Le ambigue forme della ritualità narrativa
2662 Appunti con molti punti per ecc.
2666 *Femmes femmes*
2669 [Introduzione a G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*]
2672 [La luce di Caravaggio]
2675 [*Primo e Secondo Boiati*]
2692 [Quarta di copertina di *La nuova gioventù*]
2694 Tre riflessioni sul cinema
2708 La bandiera di Dio
2710 Ladies and gentlemen

DICHIARAZIONI, INCHIESTE, DIBATTITI [1953-1975]

- 2717 [Riflessioni su un referendum del «Belli»]
2721 Non ha amato Claudel
2723 Restiamo nella zona d'operazioni letteraria
2725 «Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi ad una bella canzone»
2727 La mia periferia
2734 Dove va la poesia?
2740 9 domande sul romanzo
2746 Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo
2761 8 domande sulla critica letteraria in Italia
2768 Si ridurranno ad essere degli inventori di *slogans*?
2771 Sottovoce a Moravia

- 2778 [Una lettera a Guttuso su Delfini e il Premio Viareggio]
- 2782 Irrealtà accademica del parlato teatrale
- 2786 [L'arte del Romanino]
- 2800 Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio
- 2816 [I cinquant'anni della «Ronda»]
- 2818 Il sentimento della storia
- 2821 [Contro Eisenstein]
- 2822 È scomparsa dalla mia vita
- 2825 Volgar'eloquio
- 2863 Una rivista polivalente

Note e notizie sui testi

a cura di Walter Siti e Silvia De Laude

- 2866 *Tavola delle sigle*
- 2867 *Avvertenza*
- 2873 Saggi giovanili
- 2919 Passione e ideologia
- 2939 Empirismo eretico
- 2975 Appendice a «Empirismo eretico»
- 2979 Descrizioni di descrizioni
- 3001 Altri saggi della maturità
- 3025 Dichiarazioni, inchieste, dibattiti

Bibliografia

- 3037 *Avvertenza*
- 3039 Opere di Pier Paolo Pasolini
- 3061 Bibliografia della critica

Indici

- 3079 Indice tematico
- 3093 Indice dei nomi e delle opere
a cura di Paola Italia con la collaborazione di Sara Rosini

Questo volume è stato impresso
nel mese di aprile dell'anno 2008
presso Mondadori Printing S.p.A.
Officine Grafiche di Verona

Stampato in Italia – Printed in Italy



I Meridiani